

YVONNE AVERSA

## CLAUDIO MAGRIS: LA LITERATURA DE FRONTERA

Tesis doctoral dirigida por el

Cat. Dr. MANUEL GIL ESTEVE

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1999

## ÍNDICE

PRÓLOGO.....	4
--------------	---

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

### CAPÍTULO 1

Biografía del autor, o sea las ciudades de Magris .....	19
---	----

### CAPÍTULO 2

La frontera como patria: Trieste .....	25
--	----

### CAPÍTULO 3

<i>Illazioni su una sciabola</i> : la frontera de las fronteras .....	46
---	----

### CAPÍTULO 4

<i>Danubio</i> : un río que no conoce fronteras.....	72
--	----

### CAPÍTULO 5

<i>Stadelmann</i> : la frontera entre el relato y el teatro .....	176
---	-----

### CAPÍTULO 6

<i>Un altro mare</i> : la frontera entre <i>persuasione e rettorica</i> .....	193
---	-----

CAPÍTULO 7	
<i>Il Conde: la frontera entre vivir y morir (o el bien y el mal)</i> .....	221
CAPÍTULO 8	
<i>Le voci: la frontera telemática</i> .....	232
CAPÍTULO 9	
<i>Microcosmi : el telescopio de la memoria</i> .....	248
CAPÍTULO 10	
Reflexiones sobre la literatura y la escritura de Magris.....	304
CONCLUSIONES	
A modo de <i>epílogo abierto</i> .....	326
BIBLIOGRAFÍA.....	336
APÉNDICE .....	376
Entrevista.....	377-419
Cartas .....	1-12
<i>Paesaggio con figure, (texto inédito de emisión radiofónica)</i> .....	1-79

## PRÓLOGO

La afición a la literatura de Magris, por parte de quien escribe el presente trabajo, se remonta a los años, ya lejanos, de las primeras publicaciones del escritor triestino, como *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*.<sup>1</sup>

Era el año de los exámenes de *maturità* y cada uno de los alumnos intentaba - como era habitual en Italia para esta prueba fundamental, conocida por lo duro que era, hasta el punto de que, los que tenemos *cierta* edad, seguimos con la pesadilla de la *maturità* toda la vida - leer y estudiar algo muy especial y original que le permitiera distinguirse de los demás.

Quien escribe se sentía particularmente atraída por el nordeste de la península Italiana, concretamente Trieste, hacia donde miraba como hacia un lugar mítico ya que había acogido a personajes tan sugerentes como Joyce y había visto pasear por sus calles a escritores como Svevo o poetas como Saba. Además, Trieste, con su peculiaridad geográfica de ciudad por un lado agarrada a las rocas blancas de sus montañas abruptas, por otro abierta a la mar que la penetra como una dulce, profunda herida, funcionó como un imán.

Empezó, por lo tanto, un atento seguimiento de Magris, favorecido, por un lado,



por el ambiente vivo y fecundo de la Universidad de Roma, *La Sapienza*, donde quien escribe cursaba sus estudios, y por otro por la colaboración del escritor triestino con el diario *Corriere della Sera*, cuya página cultural en aquellos años se consideraba una pequeña joya.

Circunstancias de la vida hicieron que, en los años '80, quien escribe viajara a Trieste, quedándose una corta temporada en la ciudad.

Allí, por pura casualidad, en el *Caffè San Marco*, uno de los lugares sagrados de la ciudad, conoció personalmente a Magris, quedando atrapada por su amabilidad y disponibilidad, por la rara atención con que escuchaba lo que una simple y desconocida lectora de su obra le preguntaba, por la extraordinaria y palpable capacidad de hacer que una se sintiera tan relajada como en una reunión de amigos de toda la vida.

La impresión de ese encuentro fue imborrable. Cuando quien escribe ya había dejado atrás Italia camino de España, la llegada de Magris al Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en enero de 1993 para participar en el *Primer Encuentro internacional sobre la novela en Europa*, abrió la puerta a una nostalgia creativa que se transformó, poco a poco, en el presente trabajo.

Claro está que, sin la subrayada disponibilidad de Magris, que además con los años se hizo más concreta y evidente, quizá no existiría la presente

investigación. De hecho, cuando se presentó la oportunidad de elegir un tema para la tesis doctoral, quien escribe no tuvo duda alguna. El apoyo del director de dicha tesis fue también inmediato: él declaró su total aceptación de un trabajo sobre literatura contemporánea, subrayando lo positivo y lo necesario, en el campo de la literatura de autores vivos, de utilizar un método en el que se pueda trabajar en contacto directo con el autor - con su respaldo o / y también con su oposición constructiva - al análisis de la obra que se quiere estudiar.

Evidentemente, el método dejaría de ser positivo si la investigación se basara sólo en las posibles interpretaciones del autor. En ello está su aspecto positivo y su límite: el autor sirve para profundizar en las interpretaciones de la investigación, como contraste, nunca como finalidad última.

Esto, a ser posible a menudo, garantizaría una visión dinámica y viva de la literatura que, a pesar de estar en el umbral del siglo XXI, todavía sigue considerándose como algo que se encuentra casi sólo dentro de los libros, más o menos sagrados, pero que no pueden funcionar como interlocutores activos.

De no haber podido hablar, escribir, comunicar directamente con Magris, por ejemplo, no existiría el Apéndice del presente trabajo, donde aparece una larga entrevista al autor, recogida en Trieste después de haber acabado la investigación, que responde por lo menos a dos razones: la primera, discutir una vez más directamente con el autor y verificar si lo que se ha expuesto a lo largo de la tesis se confirma mediante lo que él dice; la segunda, demostrar el

valioso privilegio, como se decía antes, de estudiar a autores contemporáneos que pueden intervenir en primera persona en los debates sobre su obra y su pensamiento.

En este sentido, se ha decidido reproducir, igualmente en el Apéndice, algunas de las cartas que Magris escribió a quien redacta el presente trabajo durante el proceso de investigación de la tesis, que se presentan con su permiso, para que sirvan como documentación de primera mano, además del texto inédito de una emisión radiofónica, *Paesaggio con figure*, que llegó directamente del archivo del prof. Magris.

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Milano, Einaudi, 1963

## INTRODUCCIÓN

"Tutti gli antichi confini della terra, da quando ci sono uomini, e una commissione destinata a vigilare se essi siano reali: l'Accademia dei Confini. Un'enciclopedia dei confini, che viene corretta a ogni edizione. Una valutazione dei costi di questi confini. Gli eroi che per essi sono morti e i loro discendenti, che gli portano via il confine da sotto la tomba. Mura in luoghi sbagliati, e i luoghi dove invece dovrebbero sorgere, se già da un pezzo non si dovessero innalzare altrove. Le uniformi dei funzionari di confine morti e lo scandalo dei passi contestati, eterne trasgressioni, smottamenti e ciottoli inattendibili. Il mare presuntuoso; i vermi incontrollabili; gli uccelli che migrano, proposta per il loro sterminio".<sup>1</sup>

Así se expresa Elías Canetti, gran escritor de la cultura *mitteleuropea*<sup>2</sup> respecto a las fronteras, a los confines, dando de ellos una imagen dura e irónica a un tiempo mediante palabras que a su vez parecen piedras e invitan a pensar, a reflexionar sobre la locura que lleva a los humanos a querer separar siempre lo que es 'mío' de lo que es 'de los demás'. Separar hasta la muerte, como ocurre en las guerras, las del pasado, las del presente y, desgraciadamente, las del futuro.

Canetti ha sido objeto de atención y admiración por parte de Magris, también profundo conocedor de la cultura *mitteleuropea* y gran experto de la cultura judía a la que Canetti pertenecía. Debido al hecho de ser judío, Canetti tuvo que exiliarse, moviéndose por toda Europa, hasta acabar sus días en Suiza.

Sobre las fronteras, reflexiona también José Luis Sampedro,<sup>3</sup> confirmando sus

rasgos de escritor comprometido con la vida y con los demás hombres, consciente de la existencia de fronteras omnipresentes y a la vez orgulloso de ser un hombre fronterizo:

"(...) Se trata del mundo de la frontera y voy a referirme a él como hombre fronterizo que soy, más que el errante de la definición barojiana. Lejos de caminar sin rumbo, la frontera siempre fue mi norte (...). La primera frontera que recuerdo surgió allí donde no parecía tener razón de ser. Aquel Tánger de los años veinte, donde transcurrió mi infancia, era ciudad internacional, en la que convivían en igualdad todos los países (...). En medio de aquella cosmópolis se alzaba una isla rodeada de muro y puertas: el recinto donde los moros del campo vendían hortalizas y otros productos frescos (...) se vendía y gritaba en árabe y sólo se admitía moneda hassani (...). Así, en el corazón de la ciudad moderna e internacional se pasaba de pronto a casi la Edad Media y a lo que luego aprendí a llamar el Tercer Mundo (...). Poco más tarde (...) Aranjuez (...) fue decisivo para orientar mi vida (...). Allí, a los catorce años, empecé a sentir doblemente la magia de lo fronterizo, porque en Aranjuez existe una frontera temporal, entre el siglo XVIII de los palacios y el siglo XX de la villa, a la vez que otra frontera espacial separando el mundo mítico del cotidiano (...)".<sup>4</sup>

A esta clase de límites que han marcado, o más bien 'guiado' - por repetir sus palabras - la vida de Sampedro, se añadió hace no mucho tiempo otra frontera: la que él tuvo que cruzar, afortunadamente en sentido positivo, en el hospital Monte Sinaí de Nueva York, *'la frontera más decisiva para nuestra personal existencia: la establecida entre la vida y la muerte'*.<sup>5</sup> El escritor quiso rememorar y fijar mediante la escritura todos los momentos vividos al cruzar dicha línea:

"Mi distanciamiento no era incompatible (...) con la certeza de que al adentrarme en la pirámide traspasaba una frontera, avanzando hacia un mundo desconocido, sombrío y lleno de riesgos (...) era como si ese otro yo, con quien a veces siento vivir emparejado, el escritor, se hubiese disociado de mi ser enfermo (...). Pues sin duda es un tránsito, es decir, una frontera (...). El norte de mi brújula interior me ha llevado a vivir en lo fronterizo y por eso identifiqué el Monte Sinaí como una divisoria, un hito en mi existencia, un golpe de timón en mi rumbo. Así como hay fronteras espaciales y conceptuales también las hay temporales y yo las he cruzado más de una vez a lo largo de mis andanzas (...)".<sup>6</sup>

La conciencia de las fronteras marca a los dos narradores citados así como marca a toda la obra de otro escritor, aparentemente lejano en cuanto a espacio y tiempo y, sin embargo, muy cercano en cuanto a la reflexión sobre temas idénticos, en cuanto a la formación en una tierra de frontera '*per antonomasia*', al menos para Italia.

Se habla de la ciudad de Trieste y del escritor Claudio Magris, hijo de esa tierra, quien lleva en la sangre el tema de la frontera, hilo conductor de todo su pensamiento, de toda su reflexión, de todas sus experiencias. Él mismo lo declara: '*Senza quest'esperienza della frontiera, non sarebbero nati molti libri che ho scritto*'.<sup>7</sup>

Se lee en el primer fragmento de Sampedro '*la frontera siempre fue mi norte*'.

La misma afirmación se podría utilizar perfectamente para Magris, quien a lo largo de toda su literatura ha escrito, a veces de forma clara y abierta, a veces sobreentendida y subterránea, siempre sobre fronteras. En su múltiple actividad es fundamental el interés por todo lo fronterizo.

La idea de pertenecer a la inquebrantable totalidad del mundo, donde cada objeto, árbol, hombre o animal tiene su sentido en cuanto forma parte de algo complejo y, aunque a veces no lo parezca, en el fondo armónico, como único lugar donde se puede encontrar la explicación - o quizás la justificación - al vivir, parece no haber convencido nunca a los humanos, quienes, sin embargo,

siempre se han empeñado en dividir, romper, separar, levantando fronteras muchas veces infranqueables, a las que han sacrificado vidas humanas, respeto mutuo, fraternidad y muchas cosas más. Las fronteras a veces tienen aspecto de cicatrices profundas, a veces parecen simples arrugas.

En el primer caso nada ni nadie podrá nunca borrarlas: se podrán desplazar, cambiar, franquear, pero quedarán con todo lo negativo que representan y todos los interrogantes que despiertan.

En el segundo caso pueden servir para estudiar y resumir las vicisitudes de un pueblo, de un país, así como las arrugas trazan, en las caras de los humanos, su geografía personal, o así como los círculos, que se ven en el tronco del árbol cuando se corta, nos informan sobre su historia.

Seguir la huella de las fronteras, sean reales o metafóricas; reconstruir el trazado de vidas aparentemente oscuras de aquellos que las han franqueado, de los que tal vez han sucumbido para conquistar una tierra y poder trazar una nueva frontera, o bien porque no han sabido mantenerse dentro de unos límites concretos; examinar detenidamente el dibujo cada vez más sutil de la frontera del 'yo', la que impide al hombre moderno correr el riesgo de estallar por los aires hecho añicos, destruyendo y autodestruyéndose por falta de unidad, han sido y continúan siendo los principales intereses de Claudio Magris a lo largo de su amplia trayectoria de ensayista y narrador.



El objetivo de este estudio consiste en poner de relieve a qué resultados literarios conduce la presencia del elemento frontera en la producción de Magris como narrador, es decir, si dicho tema es una preocupación permanente a lo largo de su obra, o si, por el contrario, sólo aparece en algunas novelas y examinar qué clase de relación se establece entre la ciudad de Trieste y la presencia de la frontera en el imaginario *magrisiano*.

Para llevar a cabo el estudio de la presencia de la frontera a lo largo de la trayectoria de Magris, se analizará cronológicamente el conjunto de su obra narrativa - incluyendo también las piezas de teatro, *Stadelmann* y *Le voci* - subrayando todos los aspectos relacionados con el tema, tanto en sus manifestaciones más explícitas como en los aspectos implícitos en el texto que pudieran conducir a una reflexión sobre las fronteras, los confines, los límites.

Debido a la implicación e interrelación de las reflexiones ocasionadas por ensayos, conferencias, entrevistas, debates, intervenciones en simposia y de la intensa actividad periodística de Magris con sus textos narrativos, se investigará también este aspecto de su producción, cuando en ello aparezcan referencias al tema de la frontera.

El análisis se completa presentando las respuestas del propio Magris a preguntas directas en ocasión de una entrevista realizada por quien redacta este trabajo - lo que ocupa el Apéndice - y los comentarios críticos también

directamente recogidos en encuentros sobre el tema de la frontera.

Hay que destacar que la disponibilidad de Magris ha permitido, a lo largo de varios años, un intercambio de cartas que se consideran como un valioso material de apoyo para el desarrollo de la presente tesis y un punto de referencia fundamental para solucionar dudas y problemas de interpretación, además de constituir documentos de primera mano de indudable interés. Dichas cartas aparecen también en el Apéndice, junto con el citado texto inédito *Paesaggio con figure*.

En las cartas, como es lógico, se han cancelado algunos detalles que no hacen referencia a la literatura, por respeto a su autor.

Indisolublemente enlazado con el tema de la frontera - hasta el punto de que en algunos momentos hablar de uno es también hablar del otro - se encuentra en la obra de Magris el tema del viaje - la odisea - analizada bajo dos miradas.

Por un lado está el viaje, la novela, la odisea - que es lo mismo - del hombre del siglo pasado, que supone:

"(...) una sortita all'aperto e insieme un ritorno a casa, è il viaggio dello spirito che parte alla scoperta del mondo e dispiega, in questa lotta col molteplice e con l'ignoto, le proprie latenti possibilità sì da tornare, cresciuto e adulto, alla casa ritrovata (...)".<sup>8</sup>

Por otro está el viaje, la novela y la peculiar odisea del hombre contemporáneo, que ha perdido definitivamente la conciencia de la armonía y de la totalidad:

"Quest'armonia non è più la nostra verità (...). L'Ulisse moderno non ritorna a casa confermato nella sua identità, ma si disperde diventando straniero a se stesso, senza più riconoscersi nei vari volti ch'egli assume e abbandona nella sua corsa centrifuga (...). L'Ulisse contemporaneo, come l'ha chiamato Giorgio Bergamini, sembra scoprire in primo luogo che non c'è eternità né continuità, che tutto è discontinuo e provvisorio (...)." <sup>9</sup>

Y aún más: la odisea circular, según Magris, se asemeja al mar, metáfora de la *persuasione* <sup>10</sup> y elemento de la naturaleza que invita al abandono, al descanso del cuerpo, al sentirse en armonía con la totalidad del cosmos; la odisea rectilínea, la del hombre contemporáneo, se asemeja al río, metáfora de la vida que fluye incesante, cuyas aguas - a veces rápidas y con altos saltos - nunca son las mismas, hasta el punto de que se dice que nadie podrá bañarse dos veces en la misma agua.

Por lo tanto, la búsqueda del tema de la frontera en la obra de Magris no se puede separar de la búsqueda de los correlativos y constantes temas del viaje y del agua, que en algunas ocasiones intervienen como temas autónomos, en otras como metáforas.

Sin duda, el interés de la obra del ensayista y escritor Claudio Magris para quien estudia la literatura italiana contemporánea es enorme, ya que la problemática de su escritura toca directamente al hombre contemporáneo. Su fama, hasta hace algún año más italiana y alemana, debido a su peculiar interés por la cultura *mitteleuropea* <sup>11</sup> ya se ha extendido a muchos otros países, desde la ex Yugoslavia a Suecia, Noruega y por supuesto España,

donde se han traducido casi todas sus obras con gran éxito.

El orden de aparición de los capítulos de la presente tesis, sobre la constancia del tema de la frontera en Magris a través de la narrativa y el teatro, se basa, por necesario imperativo metodológico, en la cronología de dichas obras. Por lo tanto, la configuración es la siguiente:

En el capítulo primero se presenta la biografía del autor con especial atención a las ciudades - Trieste y Turín - que lo han acogido a lo largo de su vida.

El capítulo segundo presenta un *excursus* socio-histórico-literario sobre la ciudad de Trieste, ciudad fronteriza por antonomasia.

A partir del capítulo tercero, hasta el capítulo noveno, se desarrolla el análisis de toda la obra narrativa de Magris, como se ha dicho en orden cronológico, hasta 1997, teniendo en cuenta la constancia del tema fundamental de la frontera.

En consecuencia, en el capítulo décimo se analiza la escritura de Magris, subrayando sus características, su originalidad y su peculiar naturaleza *oblicua*.

El trabajo se cierra con la obligada sección en la que se exponen las conclusiones de la investigación llevada a cabo y se concluye con la Bibliografía

y con un Apéndice, donde se presenta la Entrevista inédita antes mencionada, algunas cartas y el texto inédito, también ya citado, *Paesaggio con figure*.

---

<sup>1</sup> E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, Milano, Adelphi, 1979, pág. 39. Canetti ha sido el máximo escritor de nuestros tiempos de cultura *mitteleuropea*. Nacido en Bulgaria, en una familia judía de origen española, transcurrió su infancia y su juventud entre Bulgaria, Inglaterra, Suiza y Austria. Relató todo este período en *La lingua salvata*, un espléndido libro de memorias. Se trasladó más tarde a Viena, donde publicó en 1935 su primera y única novela, *Auto da fé*, cuyo protagonista, Kien, aparece citado muchas veces por Magris como ejemplo del hombre contemporáneo, lleno de miedos y de manías, hasta el punto de que nunca salía de casa sin llevarse, bien agarrada delante de su cuerpo como un escudo, su gran cartera llena de folios y libros, o, como mínimo, algún pesado libro cumpliendo la misma función de separarle físicamente de la gente, de la realidad. A los pocos años de su estancia en Viena, los hechos políticos obligaron a Canetti a trasladarse a Inglaterra. Otras obras conocidas son el ensayo *Massa e potere*, los cuadernos de apuntes desde el 1942 al 1972 publicados bajo el título *La provincia dell'uomo*, otros ensayos reunidos en *Potere e sopravvivenza*. Obtuvo el premio Nobel en 1981. Murió en 1994 en Zurich.

<sup>2</sup> A lo largo de todo el trabajo se utilizará el término *mitteleuropeo* y no el correspondiente castellano 'centroeuropeo' para conservar la forma en que se expresa habitualmente Magris y que se adopta en italiano corriente.

<sup>3</sup> J. L. Sampedro es escritor español de origen catalán. Catedrático de Estructura Económica, antiguo senador real y miembro de la Real Academia, ha publicado novelas y obras de teatro. Entre las primeras recordamos: *El río que nos lleva*; *Congreso en Estocolmo*; *Octubre, Octubre*; *La sonrisa etrusca*; *La vieja sirena*. Entre las obras de teatro: *La paloma de cartón* y *Un sitio para vivir*. En 1995, mientras visitaba a su familia en Nueva York, estuvo entre la vida y la muerte por un grave problema de salud, y, al recuperarse, narró su experiencia bajo el título: *Fronteras*.

<sup>4</sup> J. L. Sampedro, "Desde la frontera", discurso de ingreso en la Real Academia, *Fronteras*, Madrid, Colección Crisol, nº 058, 1995, págs. 25-29.

<sup>5</sup> J. L. Sampedro, "Prólogo", *Fronteras*, cit., pág. 12.

<sup>6</sup> J. L. Sampedro, "Monte Sinaí", *Fronteras*, cit., págs. 112; 117-118.

<sup>7</sup> C. Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 1999, pág. 58.

<sup>8</sup> C. Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pág. 83.

<sup>9</sup> *ibíd.* pág. 87.

<sup>10</sup> Se ha tomado la decisión de conservar el léxico original magrisiano de algunos términos - p.ej. *persuasione*, *rettorica* - que se repiten con cierta frecuencia exclusivamente por ser los hilos conductores de un discurso peculiar, aunque tengan claros, exactos, filosóficos y lingüísticos correspondientes en castellano.

## CAPÍTULO 1

Biografía del autor, o sea las ciudades de Magris.

No existe una biografía de Claudio Magris que vaya más allá de pocas y escuetas líneas donde aparece sólo su fecha de nacimiento y una lista de sus obras; es porque, como él ha repetido muchas veces, no le gusta hablar directamente de sí mismo, aunque dentro y detrás de sus múltiples personajes siempre haya algo que le pertenece, y, en consecuencia, el lector atento puede llegar a conocer lo que le interesa del autor.

No obstante, en 1990, por iniciativa de Felice Piemontese, se editó, un *Autodizionario degli scrittori italiani*, donde los autores hablan de sí mismos en tercera persona.

Por lo tanto parece interesante, reproducir lo que Claudio Magris escribe autobiográficamente y, a continuación, añadir algo más sacado de algunas entrevistas que se le han ido realizando a lo largo del tiempo.

Aunque la cita sea larga, se considera merezca la pena reproducirla, como excepción, en su integralidad, en consideración de la peculiaridad ante subrayada. En el *Autodizionario* se lee:

“Claudio Magris è nato il 10 aprile 1939 a Trieste, dove è vissuto sino a diciott'anni, trovando in alcune persone - i genitori, uno zio magnanimo e

autodistruttivo, compagni e compagne di scuola - e in alcuni ambienti e paesaggi - il mare, il Carso, il peccaminoso Giardino Pubblico, l'epica e fraterna parrocchia di via del Ronco e soprattutto la coralità del Liceo - quel senso dell'unità della vita, della totalità del reale, dei valori e del nesso indissolubile fra amore e ironia che gli ha permesso di convivere con le sue oscurità, con la vocazione alla scissione, a quella crisi e dissoluzione del mondo e della personalità che avrebbe analizzato e rappresentato con tanta insistenza nei suoi libri.

Qualcuno rimpiange che si siano perdute le sue primissime opere, un trattato su 320 razze canine scritto a dodici anni, faziosamente ostile al mastino francese (*dogue de Bordeaux*) e favorevole al mastino spagnolo e ai cani da slitta; nessuno rimpiange invece alcune liriche scritte poco dopo, nonostante l'imperitura poesia delle persone, delle cose, dei volti, degli alberi, e delle onde che le avevano ispirate.

A diciott'anni, invece di iscriversi al centro sperimentale di cinematografia a Roma, com'era nelle sue vaghe intenzioni, è andato a studiare lettere e filosofia a Torino, sollecitato da Giovanni Getto, conosciuto casualmente perché era venuto a presiedere la commissione d'esame di maturità nel triestino liceo Dante.

Da quel momento Torino è diventata la sua seconda patria e forse la sua vita è stata ed è anche il tentativo di non scegliere fra Trieste e Torino.

A Torino ha riscoperto, dalla prospettiva della distanza e della nostalgia, Trieste, quella composita atmosfera mitteleuropea che aveva assorbito senza accorgersene e di cui a Torino ha assunto consapevolezza critica e fantastica.

Ne è nato il suo primo libro, pubblicato a ventiquattro anni, quel *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), da cui sarebbero usciti i suoi altri libri e forse in parte la sua esistenza; quel libro che riscopriva la Mitteleuropa - creando anche una moda che egli avrebbe poi invano cercato di arginare - ma che era soprattutto, nello stesso tempo, analisi storica e metafora della dissoluzione di ogni totalità, ossia della condizione del mondo. A parte alcuni libri specificamente germanistici - *Wilhelm Heinse*, 1968 oppure *L'altra ragione. Tre saggi su E.T.A. Hoffmann*, 1978 - l'indagine sulla frantumazione della totalità, dell'esilio, delle radici e dello sradicamento prosegue in *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, 1971, saggio nel senso forte del termine, ossia nel quale l'oggetto indagato - la cultura e letteratura ebraica e jiddish - diviene metafora del presente. Ne *L'anello di Clarisse. Grande stile e nihilismo nella letteratura moderna* (1984) l'attenzione si rivolge alla crisi delle grandi forme epiche, del linguaggio e della stessa identità individuale, che ha investito e investe la civiltà occidentale.

Accanto agli anni di studio e d'insegnamento in Germania, (fra i quali va ricordato soprattutto il periodo trascorso nel Goldener Anker, una locanda di Freiburg im Breisgau) e in Italia, alle università di Trieste e Torino, quale docente di letteratura tedesca, andrebbero menzionati nel modo dovuto altri eventi più rilevanti e fondanti, incontri, amicizie, volti, perdite, il matrimonio, i figli. Senza questi amori, non esisterebbe.

La collaborazione, sempre più fitta ed intensa, col "Corriere della Sera", iniziata nel 1967, è stata una palestra di contatti e rapporti col mondo, una scuola kafkiana di esercizio a distinguere le buone e creative sollecitazioni della realtà, che vanno seguite, dal richiamo ingannevole cui è necessario sottrarsi, ed è stata un luogo d'incontro, anche personale ed epistolare, con lettori noti e ignoti, il cui incalzare ha certo influito sulla sua vita e sulla sua scrittura.



Alla collaborazione col "Corriere" si devono due libri - *Dietro le parole*, 1978, e *Itaca e oltre*, 1982 - nei quali l'analisi della crisi dei valori, dell'eclissi del significato, si accompagna a una caparbia, ironica guerriglia in difesa dell'esigenza dei valori.

Scrivere per il "Corriere", soprattutto nel grande triennio della direzione Cavallari (1981-84), ha svolto una funzione maieutica soprattutto per quel che riguarda la (tardiva?) opera di scrittore più liberamente in proprio, da *Illazioni su una sciabola* (1984), racconto sulla grottesca e struggente impossibilità di patria e di storia, a *Danubio*, il libro e il compendio della sua vita, ironico poema epico in prosa o nascosto romanzo, viaggio attraverso la vita e la Babele contemporanea, a *Stadelmann*, dramma sull'elementare vitalità dell'esistenza e insieme sulla sua insufficienza ed inadeguatezza.<sup>1</sup>

E' stato molto fortunato, ha avuto una cattedra universitaria a ventinove anni, numerosi riconoscimenti e premi (fra i quali il Bagutta, il San Giusto d'oro, i Lincei)<sup>2</sup> l'accoglienza nelle più illustri accademie, l'inattesa fortuna di *Danubio*, tradotto nelle più varie lingue e accolto con imprevedibile passione. Come ognuno, probabilmente vale un po' di più e un po' di meno di quanto comunemente si crede.

E' un viaggiatore instancabile che gira il mondo e ama la sua casa e il suo rione; detesta il silenzio delle biblioteche e scrive in treno, ma soprattutto al caffè.<sup>3</sup>

Non si capisce bene, e forse non lo sa neanche lui, se scrive per fedeltà, per mania, per protesta, per amore, per ansia, per avidità delle cose, per ironia, per testimonianza, per curiosità, per piacere, per combattere la buona battaglia.

Ha lavorato tanto, troppo, anche se non ama il lavoro, ma la distesa persuasione, il mare sulla spiaggia. Studioso del disordine e dei malintesi dell'esistere, è affascinato dall'ordine, dall'originalità del consueto, si trova talora costretto a fare il moralista, anche se, ogni volta, preferirebbe che altri si assumessero questo compito. La sua forse irrisolta odissea è tra fede e disincanto, fra il viaggio che riconduce a Itaca e quello in cui ci si perde per strada. La sua scrittura nasce dal senso delle cose più grandi di lui. Chi amasse i suoi libri, dovrebbe esserne grato non a lui ma ad alcune persone che gli dei, in questo magnanimi, gli hanno fatto incontrare e alle quali sa di dovere tutto quello che è eventualmente riuscito a capire e ad essere. Secondo alcuni critici benevoli,<sup>4</sup> ha dato un ritratto di ciò che è - di ciò che ama o teme, di ciò in cui crede - parlando di altri destini".<sup>5</sup>

Además del amor a los viajes, es fundamental subrayar cómo las ciudades que siempre están presentes en la vida de Magris, son Trieste y Turín; él mismo dice en una entrevista:

"(...) sono assolutamente poligamo nei confronti dei luoghi, ce ne sono parecchi nei quali mi sento a casa - 'qui io so chi sono', come dice Don Chisciotte - ma scelgo Trieste e Torino.<sup>6</sup> Alla pari, senza preferenze, come per i miei due figli. Credo anche per l'elemento geometrico che accomuna le due città: sì, Trieste ha dalla sua elementi sensuali come il bosco e il mare. Ma ci sono anche le astrazioni del quartiere teresiano: le geometrie di una città (...) che rimandano all'altra città in un qualche modo sorella, ai

miei occhi, ed è Torino (...)"'.<sup>7</sup>

Y añade:

"(...) quando parlo di Trieste parlo della città allargata che comprende l'Istria, la città di Cherso e il Montenevoso (...) e il Carso (...) e la casa di via del Ronco, che è stata quella della mia infanzia: di fronte alla chiesa del Sacro Cuore (...)"'.<sup>8</sup>

Recordando Turín dice:

"Non è un caso che la letteratura e la cultura tedesca siano state, in gran parte, scoperte e trasmesse all'Italia da Torino (...). Torino - 'la città moderna della penisola', secondo Gramsci - è stata un cuore di questa modernità e ha creato una cultura radicata nella politica ma non subordinata ad essa. Questa cultura vedeva il proprio destino legato, nel bene e nel male, alla nuova realtà industriale e a quel suo proletariato (...) che attraverso la realtà industriale e le sue lotte doveva diventare, nelle prospettive di Gramsci ma anche di Gobetti, classe generale portatrice dell'universalità. Essere germanisti a Torino significava fare i conti con la modernità intesa come destino, con quella Germania intesa come la culla del marxismo e lo scenario storico e ideologico della forza e della debolezza della sua utopia. Il presente, certo, sembra avere sconfitto le speranze gobettiane e slataperiane di vita vera che ci si porta dietro. Utopie che cadono, porte dell'Eden che si chiudono dappertutto alle spalle - sempre più, da tutte le parti; (...). La doppia eredità di Trieste e di Torino e delle loro promesse mancate, può essere pesante".<sup>9</sup>

Otros elementos muy importantes en la escritura de Claudio Magris son el mar, el agua. En la misma entrevista, de hecho, también entra el mar:

"(...) e poi, naturalmente, penso al mare: a cominciare dalla scogliera di Barcola, dove ancora vado a fare il bagno, sugli scogli (...) il mare di Trieste, per me è stato quello dei bagni Excelsior, poi quello del bagno Ausonia (...) dopo ancora, verso i diciotto anni, Duino. E Sistiana (...). E' stata mia madre a insegnarmi a nuotare (...)"'.<sup>10</sup>

La imagen de la madre - como metáfora de la imagen del agua y de la ciudad de la infancia - llama a otra imagen: la casa.

" La casa di via del Ronco, dove mia madre ha vissuto fino alla morte (...) dove io ho vissuto con lei fino ai miei diciotto anni (...) oggi è la casa di mio

figlio, e io continuo a tenerci i miei libri: quelli triestini in senso stretto(...)".<sup>11</sup>

Es como si la ciudad encontrara una continuación más íntima en las habitaciones de la casa materna y ésta, a su vez, en los libros triestinos: la esencia es la misma, cambian las dimensiones, sólo se va desde lo *macro* a lo *micro*, anticipándose a su última obra narrativa, *Microcosmi*, publicada en 1997.

En la misma entrevista Magris confiesa que tuvo lugar en Trieste otra experiencia fundamental para la vida de los hombres: la escuela, con todo su valor formativo para el desarrollo del compañerismo, de la manera de mirarse a sí mismo a través de los ojos de los demás, al mundo a través de lo que pasa dentro de un colegio donde las relaciones son muy fuertes:

"(...) A Trieste ho fatto quella cosa assolutamente fondante che è il liceo: al Dante.<sup>12</sup> (...) è stato il liceo a darmi il senso della varietà del mondo; (...) lì ho appreso il ridere e insieme il rispetto per quello di cui si ride (...) e insomma sono consapevole di dovere soprattutto al liceo il senso anche epico della vita (...)." <sup>13</sup>

---

<sup>1</sup> Además de estas obras, hasta la fecha Magris ha publicado: *Un altro mare* (1991); *Le voci* (1994); *Microcosmi* (1997); *Utopia e disincanto* (1999).

<sup>2</sup> El premio, que recibió en julio de 1997 por *Microcosmi*, fue el Premio Strega; ha recibido muchísimos más a lo largo de su trayectoria, en Italia, en España y en el extranjero.

<sup>3</sup> C. Magris, "Caffè San Marco", *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, págs. 11-36.

<sup>4</sup> T. Perlini, "Magris o della rievocazione al quadrato", *Nuova Corrente*, nº 63 (1974), pág. 172 : "Magris, come ogni vero saggista, è, segretamente, un romanziere *refoulé*".

<sup>5</sup> F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli autori italiani*, Milano, Leonardo, 1990, pág. 205-207.

<sup>6</sup> L. Governatori, *Claudio Magris*, Milano, Sabaini, 1988, pág.12: "L'itinerario intellettuale di Magris inizia dalla delicata confluenza di una profonda e raccolta ricerca interiore triestina (...) e di un rigoroso e serio piano di studi torinese da cui incominciano ad emergere le percezioni dell'immaginario (...). Trieste è il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, il luogo dell'interiorità, Torino è il luogo del mondo intellettuale, dell'età adulta, dell'apertura verso gli altri. A Torino (...) Magris scopre Trieste, scopre Trieste nell'assenza, nella lontananza, nella nostalgia (...). Torino diviene dunque il punto di confluenza tra presenza del passato e attesa del futuro (...). A Torino Magris scopre inoltre la sua duplice posizione nei confronti dell'entroterra triestino (...) avverte la sensazione di appartenere a questa terra aspra, prosciugata (...) e di esserne in parte escluso".

<sup>7</sup> A. M. Mori, "Qui io so chi sono", *La Repubblica*, 4-8-1994, pág. 27.

<sup>8</sup> *ibíd.*

<sup>9</sup> *Microcosmi*, cit., págs. 141-142.

<sup>10</sup> A. M. Mori, "Qui...", cit.

<sup>11</sup> *ibíd.*

<sup>12</sup> Cfr. C. Magris, "El instituto, mi primer amor", *El País*, 14-10-1993: "El instituto fue para mí una experiencia fundamental que no tiene nada que ver con la nostalgia sentimental. Los amigos del instituto son los que hoy siguen formando parte de mi vida. Es una experiencia siempre presente que constituye el entramado fundamental de mi vida, de mi ser (...). El instituto ha sido el modelo de toda mi vida (...) la vida tenía una dimensión épica y metafísica (...) y existía la ironía (...). Trieste siempre ha tenido un lado adolescente. Saba, en uno de sus poemas la compara con un muchacho torpe de manos demasiado grandes como para saber ofrecer flores (...). Trieste y su instituto nos dieron la dimensión mítica".

<sup>13</sup> A. Maria Mori, *Qui....*, cit.

## CAPÍTULO 2

### La frontera como patria: Trieste

La importancia de la ciudad de Trieste para Magris es sin duda conocida por quienes han leído algo de su obra y escuchado alguna de sus declaraciones y entrevistas, ya que la interrogación sobre Trieste es una constante, como es constante hacer referencia a Trieste por parte del autor, no obstante él mismo haya declarado que sólo desde Turín, donde fue a la universidad y empezó también su vida de profesor, aprendió a conocer y amar a su patria Trieste.<sup>1</sup> Sin duda respiró en su ciudad de origen aquello que emerge siempre, lo quiera o no él, de todos y cada uno de sus libros:

"Triestinità - vitalità e malinconia, nostalgia di purezza che si accorge di tutti i compromessi ma anche quando vi indulge non dimentica che sono tali e non se la dà a intendere. Esigenza adolescente di vita vera, coscienza senile della vita falsa; non resta che la bisboccia all'osteria (...). Anche a Trieste ha luogo, con un respiro europeo, una battaglia nietzscheana contro la cultura fossilizzata. La triestinità è anche - forse soprattutto - questa vitalità verde liberata, con asprezza e goffaggine adolescente, dal grigio della civiltà. Questa irruenza generosa e liberatoria è mortale, perché strappa al disagio della civiltà la maschera di nobile decoro che permetteva di non guardarlo in volto, e scopre che la vita vera - dopo la vista della quale non ci si può più appagare delle menzogne convenzionali - è inaccessibile. Chi vede questa cruda verità, muore. Uscire dalla confortevole aria viziata dei caffè e delle biblioteche - satura di fumo, di stantio, di chiacchiere spesse come una coltre protettiva - e avventurarsi nel verde, cui i polmoni non sono abituati, è letale".<sup>2</sup>

Es justamente en la ciudad de Trieste, cruce de caminos, de pueblos, de idiomas, en una palabra de fronteras, donde Magris recibe su formación, mira y

recuerda; mejor dicho, graba en su extraordinaria memoria una serie de cosas, personas, impresiones, que formarán la materia viva y vivaz de los personajes de sus relatos, novelas y ensayos. Es en Trieste donde él aprende a dar sus primeros pasos como hombre y, por lo tanto, como intelectual, escritor y narrador. Es en Trieste donde Magris se transforma en un testigo atento e interesado de la materia de la frontera, bien mediante el estudio de la literatura cosmopolita del siglo, representada por Rilke o Joyce, bien mediante el conocimiento de la dimensión cultural local, representada por el admirado Michelstaedter o por el queridísimo poeta Biagio Marin, tan presente en la vida del joven Magris como - y quizá más que - un padre, a pesar de una diferencia de edad que roza los cincuenta años.<sup>3</sup>

A todos los momentos importantes de la historia de Trieste, a su literatura, a su peculiaridad, Magris - junto con otro triestino, Angelo Ara - dedica en 1982 un interesantísimo ensayo, *Trieste, una identità di frontiera* <sup>4</sup> a través del que se define como otro de los hijos predilectos de la ciudad y se convierte en una presencia fundamental en esta '*ciudad-libro, ciudad-literatura*,' <sup>5</sup> como en el caso de Praga que acogió las más importantes corrientes literarias de Europa paradójicamente justo en la época de su ocaso.

Allí se concentraron, quizá por casualidad, quizá por la intuición de una crisis <sup>6</sup> y de una tendencia a la experimentación o por la peculiar posición de la ciudad - como se decía encrucijada de caminos y de gentes, y por lo tanto de culturas -

poetas y escritores como Svevo, Saba, Slataper, invitados de lujo como Joyce, Rilke y hasta, de paso, Freud.

Era la Trieste de fin de siglo, donde se podía ver el laberinto de nuestra modernidad recorrido por la literatura, como en la Viena del imperio austrohúngaro, que Kraus definió '*estación meteorológica del fin del mundo*', definición que Magris, en el ensayo citado, atribuye también a Trieste.<sup>7</sup>

Se podía ver, además, la capacidad de tomar conciencia, de una forma contundente, de la profunda diversidad de la ciudad. Diversidad en algunos momentos enseñada o considerada con lúcida conciencia, en otros ignorada o codificada en cómodos y falsos *clichés*. Pero, queda la indudable verdad de que Trieste ha sido, y en parte continúa siendo, una ciudad llena de contrastes que ha buscado y continúa buscando su razón de ser en estos contrastes y en su insolubilidad.

Trieste, precisa Magris, es una ciudad que nació por decisión de un emperador - Carlos VI - en el siglo XVIII y que vio su mayor fortuna bajo María Teresa de Austria, que la quiso transformar en el emporio del Imperio. Cuando el Imperio reveló a los intelectuales y filósofos más atentos su verdadera cara, o sea, su contradictoria heterogeneidad, también Trieste, que se puede considerar un concentrado del Imperio, apareció llena de contrastes y conflictos. Pero, mientras que el Imperio prolongaba la contradicción porque le garantizaba su continuidad, se intentó solucionar los contrastes de Trieste; la ciudad quiso

desengancharse del Imperio y empezó la decadencia y la consiguiente dificultad de encontrar una identidad.

Slataper, de hecho, empieza su obra *Il mio Carso* (1912) <sup>8</sup> con: '*vorrei dirvi.. che sono nato...*', y repite la fórmula tres veces para dar a sus lectores tres diferentes pistas que corresponden a las tres almas, por así decirlo, de Trieste - la eslava, la alemana, la italiana - que no hay manera de unificar. Es la partida de nacimiento del paisaje literario de Trieste y una demonstración de cómo, en Trieste, la identidad unívoca era una meta inalcanzable, una aspiración que sólo podía realizarse en la literatura.<sup>9</sup>

En Trieste, en aquella época no había sólo eslavos y alemanes, sino griegos, armenios y gentes de otros países de Europa, más o menos reunidas en dos grupos, también heterogéneos: los italianos y la comunidad judía. Todos miraban a una patria lejana que sólo existía en sus más hondos deseos y en la literatura, que por lo tanto adquiría un valor '*fondante*' por decirlo con una palabra querida por Magris.

Claro está que la presencia multinacional en Trieste a primeros de siglo encuentra una suerte de denominador común en la lengua italiana, a pesar de las relaciones no muy buenas entre italianos y eslavos y de un conocimiento del alemán limitado a los más ricos comerciantes y a los intelectuales.

Gracias a unas mejores relaciones con el mundo alemán en los ambientes de



habla italiana empieza a penetrar, por la puerta de Trieste, la cultura *mitteleuropea*.

Pero, es fundamental no olvidar que la importancia de Trieste no estaba tanto en la literatura, sino en el comercio. Si el mundo de las letras contribuía a forjar una identidad y a reconocer una patria, el intercambio comercial garantizaba un floreciente futuro bajo la protección del Imperio, a quien se le debía la prosperidad.

Por tanto, el Dios protector de la ciudad no podía ser Apolo, ya que era Mercurio. Este hecho acentúa en Trieste otro contraste: mientras el espíritu la llama hacia Italia, la economía la empuja hacia Austria.

En este estado de cosas la población italiana que es más numerosa, se enfrenta a la eslovena, mucho menos numerosa pero empeñada en considerar Trieste una ciudad *binazionale*<sup>10</sup> reivindicando para ella su pleno derecho de ciudadanía, ya que para los eslovenos la ciudad ha asumido el papel de capital moral y natural.

Al estallar la primera guerra mundial, en Trieste se presiente que todo su mundo de ayer está a punto de quebrarse.

En los primeros años del siglo XX nace una verdadera literatura *triestina*, que se alimenta del contraste entre una ciudad burguesa hasta la médula y el deseo de unos cuantos de penetrar en dicho contraste a través de la escritura. Esto hace

que la inseguridad se apodere de todas las manifestaciones<sup>11</sup> culturales y sociales y que el escritor se sienta como perseguido, una suerte de vicioso que se tiene que esconder, como quien infringe la norma social.

Todos escriben a escondidas, algunos en los lugares de trabajo, como Svevo en el Banco Union, algunos en la trastienda de la librería, como Saba, o en el café y en la taberna, como Joyce. Dentro de cada comerciante se esconde un poeta o un escritor que aspira a recomponer toda antítesis porque sabe que, de lo contrario, Trieste moriría. La ciudad de los bancos y de los comerciantes se convierte en un lugar donde reina la poesía.

Saba<sup>12</sup> la define *'nova città, / che tiene d'una maschia adolescenza, / che di tra il mare e i duri colli senza / forma e misura crebbe'*<sup>13</sup> y dice que tiene *'una scontrosa grazia'*<sup>14</sup>. En su más famosa obra poética, *Il Canzoniere*, consigue elevar a poesía válida para todos sus propios datos autobiográficos, alejando la oscuridad precisamente con la luz azul de la poesía, o mejor dicho, de su poesía. Lo curioso es que Saba vive y analiza la vida desde la trastienda de su librería, *'antro di nevrosi e insieme familiare rifugio di amicizia'*.<sup>15</sup> Gracias a él Trieste, burguesa y senil, ha sabido expresar libremente sus deseos y ha conseguido hablar para todos.

Svevo<sup>16</sup> también, otro gran escritor, ha conseguido elevar la vida burguesa a prototipo de la vida en absoluto, gracias al hecho de haber vivido en Trieste,

donde pudo tocar con su propia mano la identidad entre burguesía, senilidad y vida en el sentido pleno de la palabra. Él consigue - fundamentalmente con su última novela, *La coscienza di Zeno* - darse cuenta que ya no es una víctima de su mundo burgués, sino que es él quien puede destruir ese mundo por el mero hecho de encontrar en su vacío algún pequeño fragmento de placer y felicidad y por analizar cada rincón de ese mundo que, después de la acción del bisturí de su escritura, nunca más podrá volver a ser algo compacto, algo entero, una totalidad.<sup>17</sup>

Al final de su vida, Svevo aborda más directamente el tema de la vejez, que le parece muy cercana a la *inettitudine* - tema fundamental de toda su obra - y, en cierto sentido, también a la escritura misma. El anciano es el *individuo* - en el sentido etimológico de la palabra - por excelencia, que ha sido alejado de la vida; el viejo es un sobreviviente de la sociedad que consigue transformar la *inettitudine* en un arma para la lucha cotidiana por sobrevivir. Todos sus viejos cada día escriben un poco, como medida de higiene mental: escribir, dice Svevo, quiere decir mirar a la vida presente como si fuera el pasado; por lo tanto, escribir es envejecer. O sea, librarse de un presente amargo y doloroso y mirarlo desde una lejanía indefinida - como les pasa a los viejos - supone que se realice la ecuación: escritura / vejez.

Como la vejez, marginada, fuera de la sociedad, no puede consumir su posibilidades, así el escritor, siempre a la espera de realizar una obra, vive de

infinitas posibilidades. Todos sus personajes están a la espera de algo, son maestros en el arte de diferir: la típica técnica de defensa de los Austrias se ha convertido en algo existencial para Svevo; el mundo de la realidad se ha transformado en el mundo de las posibilidades, exactamente como ocurre en la sociedad mercantil de Trieste. En el caos que Svevo ha desvelado hay, sin embargo, un rincón donde uno se puede salvar: la risa de la ironía, que sobre todo es autoironía.

Trieste también es la patria - por lo menos literaria - de otros importantes intelectuales, como por ejemplo Slataper, que se ha citado al principio del presente capítulo. De él dice Magris:

"Slataper è l'anima di Trieste, che egli scopre ed inventa: sogna per la città una grande aurora dello spirito mentre essa sta avviandosi al tramonto e strappa a questo tramonto luci e bagliori di una vera aurora. Fonda la cultura triestina denunciando che Trieste non ha tradizioni di cultura; l'atto spirituale di nascita è una diagnosi di morte e assenza.

Con Slataper nasce la triestinità che è insieme adolescenza, senilità e mancanza di sicura maturità; utopia della vita vera e disincanto per la sua assenza, unite sotto il dominio di una volontà morale che impone di vivere come se non si fosse fatta l'esperienza radicale del disagio della civiltà. Pretendere di vivere è da megalomani, dice Ibsen, e Slataper, che scrive il grande libro su Ibsen, decide di essere megalomane e muore. La guerra è il futuro di queste giovinezze che sognano la vita ma sacrificano quest'ultima al suo sogno e sono pronte al sacrificio e all'autosacrificio".<sup>18</sup>

Slataper era bastante mayor, pero muy amigo de Marin, del que también a menudo, como se ha visto, habla Magris. Los dos eran muy diferentes, ya que mientras Marin sabía y quería escuchar las lisonjas de la vida, seguir la inspiración del momento, Slataper tenía muy claro que no se quería distraer del deber, no quería alejarse de la meta que siempre concierne, además de a uno

*mismo, también a todos los demás, de los que somos deudores.*

La diferencia que existe entre los dos intelectuales se puede interpretar como la contradicción entre la vida vivida en su total plenitud y el sentido de la responsabilidad ética que marca la civilización occidental. Seguramente, entre los dos es Marin quien consigue conciliar mejor los contrastes gracias a su peculiar naturaleza que le llevaba a proyectar hacia lo eterno la realidad sensible que tanto él amaba y, por lo tanto, a mirarlo todo como formando parte de una armonía casi infinita en la que las diferencias se esfuman.

Todos los escritores triestinos de la época tuvieron que solucionar también el problema del idioma, esforzándose por conquistar la lengua italiana - son conocidas las acusaciones que se le hicieron a Svevo de '*scrivere male*' - y por lo tanto, muchos se fueron a Florencia para estudiar, poniendo en marcha una ideal conexión Florencia-Viena-Praga.

Por otra parte, en Trieste ya se conocía una dimensión cultural internacional que en Italia nadie conocía. Era la cultura representada por personajes como Strindberg, Ibsen, Freud, Rilke, la cultura donde se ponía de manifiesto el contraste entre la vida y la representación de la vida, donde irrumpía prepotentemente la conciencia de la ruptura de la unidad del sujeto.

Sobre Ibsen, por ejemplo, reflexionaron Slataper y Michelstaedter, un joven de Gorizia que había entendido - estamos en 1910 - la falta total de fundamento de

la existencia moderna. Su obra maestra, *La persuasione e la rettorica*<sup>19</sup> es un asombroso diagnóstico de nuestra vida, de nuestra sociedad, de nuestra incapacidad de alejarnos de la estéril *rettorica* para mirar a la *persuasione*, lo que quiere decir aprender a no perder la vida esperando siempre el momento siguiente, sino vivir plenamente cada segundo en sí.<sup>20</sup> Michelstaedter fue un poeta atraído por el nihilismo y tuvo la humildad de reconocerse incapaz de *persuasione*,<sup>21</sup> acabando su vida con el suicidio a los 23 años.

Los intelectuales de esta generación se empeñaron también en crear para Trieste una nueva vida y una nueva cultura, y en esta tarea Slataper, con su agudo sentido del deber social, ocupa una posición de relieve.

Su obra más conocida, *Il mio Carso*, representa una perfecta síntesis entre vitalidad y presagio de muerte. Slataper habla en ella a los eslovenos como si fueran ellos los que tienen la vida por delante, mientras que a los italianos les queda sólo la decadencia; es como si de las dos almas que Slataper dijo tener, solo la eslovena tuviese todavía aliento.

La guerra rompe toda expectativa y destruye todo proyecto. Trieste pierde su peculiaridad, se transforma en una ciudad de provincia, sus rasgos *mitteleuropei* y su cosmopolitismo se atenúan; el problema de los confines orientales, de Fiume, de Dalmacia absorben el interés de la diplomacia durante largo tiempo, más allá del final del conflicto. En la ciudad se exaspera el nacionalismo italiano y el fascismo encuentra allí un terreno propicio.

La cultura, en estos años oscuros, continúa produciéndose en los cafés o en casas particulares, sobre todo por parte de los judíos; así mismo cada vez mayor es la contribución de Trieste al desarrollo del psicoanálisis.

Mientras tanto, el nacionalismo impuesto con violencia por el fascismo corroe el sentimiento de *italianità* y el segundo conflicto mundial provoca fuertes enfrentamientos entre italianos y eslavos. Finalmente, en 1945, cuando la guerra termina, Trieste se encuentra con los grandes problemas de frontera, Fiume e Istria.

La frontera, que en el pasado había representado el diálogo y la mediación, empieza a vivirse con angustia y malestar, ya que se ha convertido en sinónimo de clausura y separación. La guerra, esta vez convertida en guerra de fronteras, continúa en Trieste y provoca en la ciudad la persistencia de la incertidumbre y de las tensiones. El confín está muy próximo a la ciudad, se puede casi entrever, y la cercana Istria parece haberse alejado infinitamente, provocando, sobre todo en los escritores de allí, profundo malestar y nostalgia amarga.

Además, Trieste no pertenece todavía a Italia. Tiene que llegar el año 1954 para que se solucione el problema de la anexión al territorio italiano y, en consecuencia, para que el mundo eslavo tome un nuevo interés para la ciudad, ya que su frontera es una de las más abiertas de Europa: hombres y

mercancías pasan de un lado a otro, el diálogo se reanuda, obteniendo la máxima confrontación positiva y la máxima comprensión.

A nivel cultural, las energías, que antes se encauzaban hacia la solución del problema de la anexión, finalmente se vuelcan en la fundación de una idea de *triestinità* entendida como valoración de las tradiciones y de las características de Trieste en la búsqueda de una identidad. Claro está que el problema no tiene fácil solución y Trieste, como dicen muchos, parece ser un '*no-lugar*', donde todo está como suspendido.<sup>22</sup>

La verdad es que todos los componentes de la ciudad están aislados, cerrados los unos a los otros; viejos rencores, prejuicios e intolerancia impiden el diálogo. La *triestinità* empieza a ser una suerte de categoría filosófico-sociológica que sirve para explicar peculiaridades y también para fundar una identidad de la ciudad.<sup>23</sup>

Esta relativa paradoja lleva a la ciudad, que tanto había deseado ser italiana, a guardar las distancias con Italia y a empezar interesándose por *mitteleuropa*, que se toma como punto de referencia de gran importancia, hasta llegar a conformar un *mito*.<sup>24</sup> Así pues Trieste se transforma en la metáfora de todas las heridas del hombre, del contraste entre alma y cuerpo, del sentimiento de desarraigo típico del hombre moderno.



Nacen novelas que tienen como argumento principal la frontera y la búsqueda de una identidad que no se encuentra, hasta el punto que esta '*no-pertenencia*' se lee como identidad.<sup>25</sup> Son obras en las que Trieste juega un papel fundamental porque no podrían entenderse sin el peculiar ambiente de la ciudad.<sup>26</sup> Obras que, en esa búsqueda de identidad, se escriben muchas veces en dialecto.<sup>27</sup>

Trieste se define como una ciudad especial, una ciudad donde el tiempo ha depositado muchas cosas que continúan estando presentes, todas a la vez y cada una con su peculiar sentido, sea positivo o negativo; es como si nada se perdiera pero tampoco se integrara, todo existe *contemporaneamente*, en una increíble heterogeneidad, casi una metáfora del mundo actual, Babel de cosas, personas, ideas: <sup>28</sup>

“Il contrassegno della triestinità è l'eccezione: ancor oggi, rispetto al numero dei suoi abitanti e al modesto livello delle sue istituzioni letterarie, Trieste produce un numero proporzionalmente alto di notevoli scrittori e soprattutto un'alta qualità di vita privata e di cultura individuale. Trieste è un *intérieur*, stimolante per chi sappia cogliere nella sua aura i segni della crisi generale d'identità e per chi sappia sfruttare la libertà che offre l'*intérieur*: libertà di vagabondare e di sostare, di riflettere e di tacere. Oggi l'intelligenza, nei grandi centri, rischia di perire, soffocata dall'ansioso incalzare dell'industria culturale, che stritola l'individuo condannandolo al ritmo di una prestazione intellettuale senza posa, che gli impedisce di rinnovarsi e minaccia di condurlo all'analfabetismo. La periferia e la provincia potrebbero offrire all'individuo le condizioni per la sua sopravvivenza spirituale, se si sapessero godere la vita e la pausa per trasformarsi e rinascere anziché sentirle, come spesso avviene, quale esclusione e inferiorità che inducono a mimare quella frenesia con un'attività altrettanto frenetica e ancor più alienante, perché rivolta a problemi minori”. <sup>29</sup>

Es un retrato de Trieste desde el interior que explica muy bien la calidad de vida

que hoy en día puede ofrecer esta ciudad. Es también una ciudad donde las contradicciones convergen en la escritura y parecen encontrar allí soluciones; la tierra fronteriza parece ser la más apta para un escritor, quien juega cada vez el papel de extranjero, de distinto.

Por otra parte, la marginación que se vive en Trieste es una metáfora muy fácil de la condición del hombre en el mundo y en la sociedad moderna.

Después de haber trazado el perfil histórico y cultural de la peculiar ciudad de Trieste, que se puede definir frontera en absoluto, el lector no debe de extrañarse si su influencia y su presencia son tan evidentes en la personalidad y en la escritura de uno de sus más conocidos escritores contemporáneos.

Como se decía al principio del capítulo, en numerosas ocasiones Claudio Magris ha subrayado la fundamental presencia de Trieste en su formación y en su obra literaria. Una de dichas ocasiones ha sido la charla con los lectores que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Madrid el 20 de febrero de 1996 y que, en parte, se transcribe:<sup>30</sup>

“ Anzitutto partiamo proprio da Trieste, da un'esperienza che per me è stata fondamentale anche prima che ne avessi consapevolezza. E cioè l'esperienza della frontiera. Non sto parlando solo di una cosa molto importante, della frontiera come luogo di incontro o di scontro di culture diverse - per esempio Trieste è incontro di civiltà italiana, tedesca e slava - ma sto parlando di una cosa molto più personale, specifica. Quando ero un ragazzino - sono nato nel '39 - la frontiera, che era vicinissima a casa mia, non era una frontiera qualsiasi, ma era la frontiera che divideva in due il mondo, era la cortina di ferro, perché prima della rottura fra Tito e Stalin quella era la linea che spaccava in due il mondo. Io vedevo quella frontiera sul Carso quando andavo a giocare. E dietro quella frontiera c'era un mondo che era sconosciuto, immenso, minaccioso, il mondo dell'Est legato al dominio di Stalin, un mondo di cui avere paura e, soprattutto, ignoto, un mondo in cui non si poteva andare perché la frontiera era invalicabile.

Contemporaneamente, dietro la frontiera c'era un mondo che io conoscevo benissimo, perché si trattava di quelle terre che avevano fatto parte dell'Italia e che la Jugoslavia aveva conquistato alla fine della seconda guerra mondiale, terre in cui ero stato bambino, quindi un mondo molto familiare, un mondo noto. E non dimenticate che era quel mondo che io vedevo nel golfo di Trieste: anche quell'altra parte del golfo era visibile e lì cominciava quel mondo strettamente legato a Trieste, che aveva dato a Trieste la sua dimensione marina, legata alle scuole nautiche di Lussino, da dove uscivano i capitani di lungo corso, i *capohornisti*, come si chiamavano quelli che doppiavano il Capo Horn (...). In qualche modo sentivo che dietro la frontiera c'era qualcosa di noto e di ignoto e credo che questo sia fondamentale per la letteratura, che è un viaggio dal noto all'ignoto, ma anche dall'ignoto al noto, a un ignoto di cui ci si appropria. E questa identità di noto / ignoto (...) credo sia stata per me fondamentale. Sentivo che per crescere, per diventare maturo avrei dovuto varcare quella frontiera (...) spiritualmente, far mio quel mondo che era già mio. Dunque quella frontiera è rimasta per me il simbolo di tutte le frontiere che ci circondano da ogni parte (...). Ma allora c'era questa frontiera, allora si viveva a Trieste, in un posto che era completamente dimenticato, una specie di *cul de sac* dell'Adriatico: ci si sentiva proprio alla periferia della storia e della vita, e contemporaneamente questa periferia era il centro del mondo, perché era la linea dello scontro tra Est ed Ovest. E credo che anche da questo ho capito che quel sentimento di essere alla periferia della storia e della vita riguarda non solo chi vive in una città di frontiera, ma anche chi vive nel centro del mondo, centro che oggi non esiste più; tutti siamo dei provinciali rispetto al divenire della storia (...). Vedete, era un mondo di cui non si sapeva bene quale sarebbe stato il futuro, quale sarebbe stata l'appartenenza nazionale: era un mondo da cui molti dovevano andare via per trovare un lavoro; si avvertiva un senso di estrema precarietà. Credo che da questo sia derivata la mia estrema sensibilità per i temi dell'esilio, dell'esodo, dello sradicamento, delle frontiere perdute e ricostituite, piantate nuovamente: tante cose che si ritrovano in quello che ho scritto (...). Trieste aveva anche altri elementi che credo fossero abbastanza significativi: uno è il corto circuito fra il declino e una fioritura culturale, per cui non si sapeva bene se la vita stava per finire o cominciare, sentimento che ha segnato la vita delle generazioni dei primi del secolo, ma che si è ripetuto anche più tardi. Poi due dimensioni: da una parte una dimensione molto marina - per me il mare è legato indissolubilmente alle esperienze fondanti della vita. Il mare, a Trieste, fa parte della realtà della vita immediata (...). E, d'altra parte, in dieci minuti di macchina si arriva sul Carso, al mondo continentale, mitteleuropeo, dove inizia non l'epica del mare con la libertà e l'abbandono, ma la grande cultura mitteleuropea dell'ansia, della difesa (...). Tutto questo io l'ho scoperto molto più tardi, grazie a Dio, perché altrimenti da ragazzo non avrei potuto viverlo in modo spontaneo. Tra l'altro, credo di essere stato molto fortunato perché quando ho lasciato Trieste per andare a Torino, nel '56, a diciotto anni, ero già un lettore molto precoce ma non avevo letto neanche una riga di autori triestini perché avevo quella giusta diffidenza che ogni giovane ha verso gli autori di casa sua, perché pensa che sia tutta retorica; a parte Marin, non avevo neanche frequentato gli ambienti culturali triestini; per cui sono arrivato a Torino profondamente permeato da questa esperienza, ma inconsapevolmente. Torino era la grande cultura di Gobetti, di Gramsci, la cultura della storia rispetto alla cultura del disagio della storia, dell'impegno rispetto alla cultura del *malestar*. Per nostalgia ho cominciato a

leggere cose di Trieste, a riflettere, mi sono accorto di piccole realtà che avevo vissuto ma su cui non avevo riflettuto: biblioteche, in certe case di compagni di scuola, dove c'erano libri tedeschi e non solo italiani; il Carso che non era solo il luogo delle gite, ma anche il luogo dell'incontro con la civiltà slava; la cultura ebraica che a Trieste aveva anche una dimensione particolare. Ed è da questo che è nato il mio primo libro, *Il mito absburgico* (...); avevo l'impressione di dovermi appropriare di un passato prenatale: per capire il mio mondo dovevo fare i conti con quello che stava dietro e quindi anche con quel mondo absburgico cui Trieste aveva appartenuto e che era diventato parte della realtà triestina. In questo c'è anche un altro elemento che è stato fondamentale per me. Io credo che sia stata una fortuna per me accostarmi a questo mondo absburgico allora poco studiato, poco conosciuto. Sembrava un mondo tramontato; la storia fa spesso questi scherzi, qualcosa che sembra superato, improvvisamente, vent'anni dopo, riappare come nuovo, quello che prima sembrava moderno appare invecchiato; anche questo spostamento di tempi credo che abbia a che fare molto con quello che ho scritto, perché la scrittura è anche un disfare i tempi della storia così come ce li troviamo, un disfare la tela di Penelope per rifarla di nuovo (...). E credo che sia stata una fortuna che io mi sia accostato a quel mondo absburgico non attraverso i racconti nostalgici, perché la nostalgia deve essere sempre filtrata dal distacco, dal giudizio (...). Insomma, ogni terra promessa va riconquistata ripercorrendo ogni volta il cammino attraverso il deserto (...). Il libro - indirettamente anche autobiografico - era l'unico modo di parlare anche di me, dei problemi con cui aveva avuto a che fare la formazione della mia personalità".

Se ha reproducido un texto tan extenso porque se cree que demuestra que la peculiaridad fronteriza de la ciudad de Trieste ocupa un lugar central en la múltiple producción de Magris, hasta el punto de que el lector podría preguntarse qué clase de escritura hubiera producido de haber nacido en un lugar distinto.

El *problema* Trieste todavía existe en la actualidad; algunos políticos entrevistados por la prensa italiana en estos últimos años dicen que, como la prosperidad de la ciudad nació de su cultura fronteriza, la ciudad podrá encontrar su salvación, hoy en día, sólo si recupera esta cultura de frontera, entendida en su sentido positivo, como instrumento de confrontación,

comprensión de las diferencias y apertura, sobre todo en relación con el este. O sea, el futuro de la ciudad se encuentra en su pasado remoto, recuperado con mirada crítica, abierta hacia el futuro.

De todos modos, Trieste continúa siendo, para muchos intelectuales, poetas, escritores italianos un lugar único, donde la historia parece haberse detenido, haberse quedado inmóvil en el interior de los *caffè, osterie, trattorie*.

La ciudad continúa atrapando al visitante con sus múltiples nacionalidades, sus lenguas y dialectos, sus neurosis, el gran número de suicidios, los enfermos mentales que vagabundean por las calles, la elegancia severa de sus fachadas en su mayor parte neoclásicas.

El mar - el *mare nostrum* - entra dentro de la ciudad y parece abrirla aún más al oriente, al sur, al calor, a la tremenda fuerza de la *bora*, el famoso viento que sopla con rachas de hasta 200 km por hora y que los antiguos creían responsable de la gran cantidad de afectados por la locura.

Trieste es una ciudad que tiene muchísimo encanto y que, como Praga, se puede definir una *ciudad de papel* debido a la gran cantidad de páginas que se han escrito sobre, en, por y para ella.

Tierra herida y cruzada por fronteras, ha conseguido que sus hijos más sensibles, a pesar de todo, llegaran a lo más alto de la literatura y de la cultura italiana y europea, desenmascarando la angustia del mundo occidental, declarando la muerte de la integridad del yo, investigando la naturaleza y el

*alma del hombre con todos los medios, tanto literarios como científicos.*

La ciudad refinadamente burguesa, cuya gente sabe hablar en voz baja, vestir bien, moverse con elegancia y tomar posturas liberales, aunque muchas veces sólo a flor de piel, ha reconocido bastante tarde el valor de algunos de sus intelectuales - Slataper, Saba, Svevo - sin que este retraso haya supuesto preocupación alguna. Dado que su esencia burguesa es tolerante hasta la indiferencia, ha podido acoger a gente de toda clase; entre otros Joyce, Rilke, Freud.

La angustia y el malestar se translucen sobre las páginas de los libros escritos en los *caffé*, o se ahogan dentro de un vaso de vino en la *osteria*; el mar continúa golpeando o acariciando las rocas del castillo de Duino; sentados en los bancos de piedra del *molo audace* que penetra muy adentro en la mar, muchos hablan solos. Algunos, cubiertos de trapos harapientos, miran embelesados la puesta de sol que difumina arrugas y mugre con los matices del naranja y del rojo; los idiomas que llegan a los oídos son múltiples, como los rasgos de las personas, muy distintos los unos de los otros.

Dice Claudio Magris que la identidad fronteriza de esta ciudad se encuentra en la literatura.

---

<sup>1</sup> F. Piemontesi, *Autodizionario*, cit., pag. 205.

<sup>2</sup> C. Magris, *Microcosmi*, cit., págs. 246-247.

<sup>3</sup> C. Magris, "I tempi delle conchiglie", *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, págs. 40-41: "A Marin è legata, nei suoi momenti essenziali, la maggior parte della mia vita: in questi ultimi tredici o quattordici anni non c'è stato nessuno, tranne mio padre, cui io sia ricorso per trovare forza e chiarezza come mi è accaduto con Marin (...). Marin incarna oggi la verità e la concretezza della nostra tradizione, la continuità viva della nostra storia, l'unico ponte fra il passato e il domani, l'unico retaggio attuale dei valori della cosiddetta triestinità (...). Cinquant'anni mi separano da lui e quindi, ovviamente, un intero vocabolario culturale ed esistenziale. Eppure, ogni volta, nei nostri incontri ho sentito e visto Marin arrivare, certo con un linguaggio ed un tono che non potevo più sentire miei, alla chiarezza e alla verità (...)".

<sup>4</sup> A. Ara e C. Magris, *Trieste, una identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>5</sup> *Trieste*, cit., pag. 8: "Trieste, forse più di altre città, è letteratura, è la sua letteratura; Svevo, Saba e Slataper non sono tanto scrittori che nascono in essa e da essa, quanto scrittori che la generano e la creano, che le danno un volto il quale, altrimenti, in sé, come tale non esisterebbe. In tal modo la letteratura acquista un valore esistenziale, una ragione di vita che non vuole essere confusa con l'esercizio letterario".

<sup>6</sup> *ibid.*, pag. 6: "La cultura di fine secolo è costituita in primo luogo, sulle orme di Nietzsche, dalla rivolta della vita contro la cultura (...). Trieste diviene un avamposto di questa crisi della cultura e di questa cultura della crisi, grazie alla sua posizione nell'impero asburgico".

<sup>7</sup> *ibid.*, pag. 108: "(...) Trieste, questo non-luogo, come lo chiamava Hermann Bahr, si rivela una sensibile stazione meteorologica per la fine del mondo (come diceva Karl Kraus di Vienna) (...)".

<sup>8</sup> S. Slataper, *Il mio Carso*, Milano, Garzanti, 1968, pag. 11.

<sup>9</sup> *Trieste*, cit., pag. 8: "L' 'antiletterarietà' dei triestini, di cui si è tanto parlato, è l'atteggiamento di uomini che chiedono allo scrivere non bellezza ma verità, perché per essi lo scrivere vuol dire acquistare un'identità, non solo come individui ma come gruppo".

<sup>10</sup> *Trieste*, cit., pag. 24.

<sup>11</sup> S. Slataper, *Scritti politici*, Milano, Garzanti, 1954, pag. 134: "Trieste è un posto di transizione, dove ogni cosa è duplice o triplice (...)".

<sup>12</sup> U. Saba, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961.

<sup>13</sup> U. Saba, "Verso casa", *Il canzoniere*, cit., pag. 90.

---

<sup>14</sup> U. Saba, "Trieste", *Il canzoniere*, cit., pág. 89.

<sup>15</sup> *Trieste*, cit., pág. 38.

<sup>16</sup> I. Svevo, *Una vita, Senilità, La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1975.

<sup>17</sup> *Trieste*, cit., pág. 42: "In questo senso Svevo rientra nella grande tradizione analitico, etico-scientifica della narrativa austriaca o mitteleuropea che, dagli inizi del secolo agli anni venti e trenta, ha trasformato la letteratura in un glossario del delirio contemporaneo, in un manuale di geometria della tenebra" y en las págs. 44-45: "Svevo appartiene a quella generazione di scrittori nella quale si compie, con risultati di altissima poesia, la fondamentale rivoluzione della letteratura moderna ossia la disarticolazione della totalità e del grande stile classico (...). Il luogo infranto della classificazione è anzitutto il linguaggio, l'ordine del Logos e della sintassi che impone un senso e una gerarchia alla vita".

<sup>18</sup> C. Magris, *Microcosmi*, cit., pág. 246.

<sup>19</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982.

<sup>20</sup> *Trieste*, cit., pág. 59: "Come tutti i grandi libri, *La persuasione e la rettorica* è insieme una bruciante testimonianza personale e la diagnosi oggettiva d'un fenomeno epocale, un'opera di rigore concettuale e di ala poetica, al modo dei dialoghi platonici e delle *Operette morali* di Leopardi".

<sup>21</sup> Se trata justamente de Michelstaedter el gran amigo de Enrico Mreule, protagonista de la novela de Magris *Un altro mare*, cuyo análisis se encuentra, más adelante, en el Capítulo 6.

<sup>22</sup> *Trieste*, cit., pág. 101: "(...) un celebre drammaturgo e critico viennese, Hermann Bahr, visitando Trieste diceva di trovarla 'strana': il paesaggio gli appariva 'meraviglioso, più bello che a Napoli', ma Trieste, aggiungeva, 'non è una città. Si ha l'impressione di non essere in alcun posto. Ho provato la sensazione di essere sospeso nell'irrealtà (...)'".

<sup>23</sup> Magris cita en su *Trieste...* cit., pág. 104, a un escritor contemporáneo, E. Bettiza, que sintetiza lo que se acaba de relatar en su obra: *Il fantasma di Trieste*, Milano, Mondadori, 1958, pág. 242: "Per chi non sia nato nelle ambigue, sfuggenti, assurde zone di confine, sarà sempre difficile capire, capire veramente (...). I casi di cosiddetta 'doppia personalità' sono, qui da noi, all'ordine del giorno (...)".

<sup>24</sup> No es casual que en 1963 se publique, con gran éxito, el primer libro de Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, (Torino, Einaudi, 1963), cuyo título refleja la importancia - mito - de la cultura mitteleuropea para la cultura de Trieste.

<sup>25</sup> F. Vegliani, *La frontiera*, Palermo, Sellerio, 1966; F. Tomizza, *Materada*, Milano, Bompiani, 1960 y *La miglior vita*, Milano, Rizzoli Bur, 1977.

<sup>26</sup> F. Bettiza, *La campagna elettorale*, Milano, Mondadori Oscar, 1997; P. Bozzi, *Fisica*



---

*ingenua*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>27</sup> A. Pittoni, *Poesia dialettale triestina*, Trieste, 1978.

<sup>28</sup> *Trieste*, cit., pág. 113: "Il 'contemporaneamente' non è una sintesi bensì il suo contrario: anziché interazione è affastellamento, (...) mera addizione e allineamento eterogeneo di opposti irriducibili e particolari in fuga (...) assomiglia a quei detriti sulla spiaggia del mare fra i quali si muove Stephen Dedalus, l'eroe di Joyce, che non a caso si era ritrovato (...) nel tempo aggrovigliato e statico delle osterie triestine".

<sup>29</sup> *Trieste*, cit., pág. 114.

<sup>30</sup> El texto de la conversación se publicó en *Quaderni della scuola italiana di Madrid*, nº 4, Madrid, VI, 1996, págs. 85-92.

### CAPÍTULO 3

#### *Illazioni su una sciabola: la frontera de las fronteras*

Esta breve novela, publicada en 1985,<sup>1</sup> contiene casi todas las claves del mundo literario de su autor. Es la primera novela de Magris en el sentido propio de la palabra y, como en otras circunstancias, es el autor quien habla de cómo nació. En 1993, en ocasión de una mesa redonda radiofónica de larga duración recogida en un amplio escrito inédito, el propio Magris cuenta la génesis de la obra:

“Questo racconto risale a un'esperienza che è stata fondante nella mia vita e certamente nella mia vocazione alla letteratura, nel sentimento della necessità di raccontare. Nell'inverno '44-'45 io mi trovavo con mia madre ad Udine, perché mio padre era malato nell'ospedale di quella città e Udine era occupata, in quell'ultimo anno di guerra, dai nazisti e da quei loro strani alleati cosacchi, che i nazisti avevano raccolto un po' in Russia, un po' dall'esilio, e ai quali avevano promesso una patria cosacca, uno stato cosacco.

Questo naturalmente, nei progetti iniziali, avrebbe dovuto essere situato in Russia, poi man mano che la guerra, grazie a Dio, andava male per il Terzo Reich, questa patria cosacca veniva spostata artificiosamente sulla carta geografica sempre più a Ovest, finché era stata situata in Carnia, vicino ai paesi da cui è originaria la mia famiglia paterna, perché mio nonno aveva lasciato a tredici anni il paese, Malnisio, in Valcellina, per venire a Trieste. Improvvisamente questi villaggi carnici, friulani, erano diventati villaggi cosacchi, portavano nomi cosacchi. Io, naturalmente, capivo poco o niente della storia, a cinque o sei anni, ma vedevo questa strana gente, vedevo cavalli e una volta anche cammelli, le uniformi più spaiate, più generali che soldati, e in qualche modo capivo che quello non era uno dei vari eserciti che purtroppo la guerra mi aveva fatto vedere. Ma qualche cosa d'altro, di strano. E così ho portato questa storia dentro di me per molti anni, finché una cosa m'ha colpito: il fatto che per tanto tempo si voleva credere - anche quando la verità storica era stata accertata - che il capo di questi cosacchi, il vecchio Atamàn Krasnov, che i tedeschi avevano messo alla testa di questa armata di colpevoli e di vittime, di collaborazionisti del Male e insieme di poveri diavoli ingannati dal Male, fosse morto ucciso dai partigiani presso un piccolo fiume, il Rio San Michele. Invece Krasnov si era

arreso agli inglesi, i quali lo avevano consegnato ai sovietici che lo hanno impiccato nel '47. A un certo punto, quando mi sono accorto che anch'io in qualche modo - pur sapendo qual era la vera fine di Krasnov - volevo credere che Krasnov fosse morto travestito da soldato semplice presso quel fiume, mi sono chiesto 'quale verità poetica, umana, c'è in questo bisogno di credere a una versione storicamente falsa?'. Da lì è nato il rivangare quella storia dentro di me, per molti anni; ne ho parlato una volta anche a Borges, quando l'ho incontrato a Venezia. Volevo regalargli questa trama perché lui ne traesse un racconto, ma lui mi ha detto che dovevo scriverlo io, perché era la mia storia e così l'ho scritta (...)".<sup>2</sup>

Hay que tener en cuenta estas palabras esclarecedoras, que por un lado resumen la historia y por otro vuelven a llevar al tema, constante en el autor, de la persistencia de los recuerdos de su infancia acompañada del tema de la memoria en general, uno de los elementos básicos de su escritura, que recorre todos los libros.

Magris considera - y lo demuestra en toda su literatura - la memoria como instrumento para arrancar al tiempo cuanta más vida posible para preservarla del olvido. Hasta ha dicho en varias ocasiones que en este sentido la memoria se identifica casi con la poesía, con el amor, con la moral.

La memoria es fundamental en *Illazioni*, porque aquí Magris se dedica a la búsqueda de existencias oscuras y casi olvidadas, de sufrimientos que se han quedado sin nombre; sólo la memoria puede hacer que el hombre confíe en rescatar a los vencidos, individuos o pueblos aniquilados y olvidados, víctimas de la vida y de la historia: *'la memoria è fondamentalmente un gran valore, una maniera di vivere lottando contro il tempo e la morte'*.<sup>3</sup>

A propósito del relato en cuestión, *Illazioni*, se tiene que recordar también que ya en 1974 había aparecido, en el *Corriere della Sera*, el periódico en el que Magris colabora desde 1967, un *elzeviro* que posteriormente formó parte de la recopilación de los artículos del mismo periódico titulada *Dietro le parole*,<sup>4</sup> obra que ha sido considerada un '*affascinante atlante letterario*'<sup>5</sup> bajo el título *L'avventura sbagliata* que contenía *in nuce* toda la posterior novela.

Magris iniciaba aquel artículo de *Dietro le parole* con una breve pero penetrante y aguda disquisición sobre 'lo reaccionario'. Citaba para ello la obra *La guardia bianca* de Bulgakov,<sup>6</sup> novela sobre la revolución rusa vista a través de los vencidos. Allí se cuenta como, en la Rusia de 1918, ante las ruinas del viejo régimen, el advenimiento de los soviets y la caótica proliferación de localismos y revueltas centrífugas, se asistía a la investidura de un gran *afamán* (apelativo con que se designa al jefe supremo de los cosacos) que lo colocaba a la cabeza de toda Ucrania; la investidura tenía lugar, paradójicamente, bajo la carpa de un circo lleno de gente y de ruido.

La aventura contrarrevolucionaria y la reacción necesitada de grandes *pathos* magnilocuentes y de gestos desesperados, se convertía, como terca resistencia a la historia, en pura farsa y parodia circense. Farsa nostálgica, decía Magris, dividida entre lo heroico, por sus fidelidades inquebrantables a la tradición, y lo consumido, porque estaba irrevocablemente abocado hacia la derrota.

El reaccionario amenazado dice no al progreso y al cambio. Lo más peligroso -

y que Magris ha novelado - de esa reacción espiritual e ideal, de la resistencia tras los muros y los bunkers antediluvianos, es que pasa a la acción más desesperada, más trágica por la inconsciencia de estar representando una pantomima de la aventura que determina su fin sin apelaciones.

Es éste, justamente, el caso del *atamán* Krasnov. La suya es una epopeya regresiva, reaccionaria en el tiempo, como Bulgakov retrataba en su novela *La guardia blanca* y que, como dice Magris, parece salida de un obsesivo relato circular de Borges:

“La reazione sclerotizza la storia nell’eterno ritorno dei fantasmi; la tragica odissea cosacca viene degradata a folklore (...)”.<sup>7</sup>

Magris había adelantado al lector el *atamán* Krasnov en 1974, como se ha demostrado. Pero, esta figura fantasmal, que había poblado sus recuerdos de niño con imágenes extrañas de caballos mezclados con camellos, de nombres raros nunca oídos, tenía que tomar una consistencia más concreta, sobre todo porque, como el autor ha ido repitiendo una y otra vez, la escritura también sirve '*per liberarsi dai fantasmi*'.

Quizá por todo lo dicho se encuentran estas escasas cien páginas que introducen de lleno al lector en el asunto Krasnov de una forma muy peculiar. Forma que el mismo Magris define como algo muy distinto respecto de las obras que sobre el tema se escribieron más o menos a lo largo de los mismos años<sup>8</sup>. De hecho, mientras que históricamente, por lo que ha sido posible a

través de los documentos, la reconstrucción es perfecta, poética y literariamente, Magris ofrece la representación de unos cuantos personajes que son, por un lado, *verí*, por el otro *verisimili* por decirlo con las conocidas palabras que Manzoni emplea para distinguir, en *I Promessi Sposi*, los personajes históricos en el sentido propio de la palabra - como por ejemplo el cardenal Federigo Borromeo - de los que, aunque sin aparecer en los libros de historia, tienen todos los papeles en regla para haber sido históricos de verdad, como por ejemplo los dos protagonistas, Renzo y Lucía.<sup>9</sup>

Es esta *verosimiglianza*, que Magris ofrece en su primera novela y luego en todas las demás, la que permite apreciar, conocer y vivir de forma profunda la manera de ser y de pensar, las ilusiones y las locuras, los inconscientes y delirantes sueños de los cosacos y, sobre todo, de su *atamán* Krasnov, cuyo *sentido común* parece haberse perdido detrás de un justo y sagrado sueño de patria que se transfigura en un monstruoso suicidio colectivo.

No aparecía, en el artículo de *Dietro le parole*, lo que es el eje de la transformación del *elzeviro* en novela: don Guido, el anciano cura que escribiendo - de hecho toda la novela es una larga carta - a su amigo Mario, otro cura, le relata, tratando de reconstruirlos detenidamente, también a través de documentos de tipología varia, todos los acontecimientos del pasado, se empeña en interpretarlos, o mejor dicho, en recoger todas las conjeturas, *illazioni*, que se han ido haciendo a lo largo de los años sobre dichos acontecimientos, convencido de que:

“Non sto cercando la verità, bensì le ragioni e le spiegazioni di una contraffazione della verità. Anche per quel che riguarda Krasnov la verità è una, chiara e semplice, come sempre. Sì, sì, no, no, come dice il Vangelo, ed è tutto. Uno scrupolo forse senile di precisione mi induce perfino a cercare di rispettare, pur nella mia ignoranza, la grafia corretta dei nomi russi, (...). L'ambiguità è un pretesto dei deboli, per attribuire al mondo la loro incapacità di discernere, come un daltonico che accusasse l'erba e i papaveri di avere dei colori indistinguibili (...).”<sup>10</sup>

Don Guido es el personaje principal del relato - sin duda se puede interpretar como un *alter ego*, la voz del mismo Magris, - ya que sin su búsqueda no existiría para el lector el recuerdo de Krasnov y de su tragicómica aventura; claro está, como dice el cura, que el seguimiento de Krasnov implica el intento de comprenderse a sí mismo:

“All'inizio volevo sapere se il mio colonnello-generale potesse essere Krasnov, il che è inverosimile; su questa scia, mi sono trovato a seguire i passi di Krasnov, a ricostruire i suoi movimenti, a ripercorrere o ipotizzare i suoi sentieri, come se, disegnando il tracciato della sua parabola, avessi potuto decifrare, magari a rovescio, la mia”.<sup>11</sup>

La breve novela es toda un relato sobre fronteras, existe gracias a las fronteras.<sup>12</sup> Aparecen de forma recurrente buscadas con fuerte tesón, trasladadas, borradas, reconstruidas, franqueadas, como revela, por ejemplo, don Guido en la anterior cita, donde entre otras cosas subraya el atravesamiento del *limes* entre ficción y búsqueda de una propia identidad, a la vez que revela la consciencia de límites que, de pronto, a cierta edad, le pesan mucho:

“Ormai il mondo mi sta stretto, come un vestito striminzito; tutto intorno a me è un limite, anche quel blu del mare e il rosso di certe sere sull'orizzonte di quel mare: limiti incantevoli, che ho tanto amato fin da ragazzo e che amo ancora, e di cui ringrazio il Signore, ma limiti anch'essi. E io mi sento stanco, vorrei uscire e andare dall'altra parte”.<sup>13</sup>

Hay fronteras entre lo verdadero y lo falso, lo heroico y lo ridículo, las razas y las ideologías, lo que se desea y lo que se consigue, la grandeza y la miseria, el bien y el mal, el afán de conseguir una patria y la consiguiente frustración, la tragedia y la farsa.

Ninguna de estas fronteras se queda en su sitio, todo parece móvil, escurridizo; nunca se sabe si lo que está ocurriendo, o mejor dicho, lo que parece que ocurrió, es verdad o no. Todo parece multiplicarse hasta el infinito, como si se desarrollara en un cuarto con paredes cubiertas por espejos.

Llega un momento en que al lector le parece haberse perdido dentro del relato, siente y piensa como don Guido, tiene la misma curiosidad, habla con sus mismas palabras, hasta llegar, un segundo después, a preguntarse cual podría ser - si a caso existe - la verdad de los acontecimientos.

Cada uno de los personajes que aparecen se empeña en añadir a los hechos sus propias interpretaciones, su peculiar punto de vista, el testimonio que ni él mismo sabe si es verdad en absoluto o simplemente su propia verdad. Y todo esto ocurre sin que nadie lo quiera, ya que tanto los cosacos como su *atamán* habían empezado la aventura con las más nobles intenciones. Parece como si la paradoja estuviera dentro de la persona de Krasnov, como si su ceguera ante los hechos que protagoniza, su desorden interior respecto a las épocas, impregnara todo lo que a él se refiere.



Así pues desaparecen también las fronteras entre personajes verdaderos y personajes de ficción. Krasnov se confunde con los héroes - o presuntos tales - de sus anteriores malos relatos sobre su patria cosaca, amenazada por la revolución, como advierte M. Monmany, hasta el punto de creerse que lo puede dominar todo, como le pasa a un autor que hace y deshace figuras, paisajes y personajes, demostrando, una vez más, que no tiene ningún sentido de la realidad, que el suyo es puro delirio:

*“En definitiva, nada más ni nada menos, que controlar los hilos incontrolables y escurridizos, traidores y ambiguos, que no conocen lógicas ni fidelidades, de la historia. Como quien controla un relato prefijado en las páginas de un libro. Y esto precisamente, como nos repetirá Magris una y otra vez, tiene mucho que ver con las delirantes aspiraciones de Krasnov, protagonista todo él de una farsa dirigida por los alemanes y coproducida más tarde por los ingleses, que sellaron la tragedia entregándolo, a traición, a los rusos. Krasnov, que como escritor de folletones panfletarios y heroicos sobre su patria cosaca, dominaba la acción sobre el papel, a su vez se iba representando continuamente sobre el terreno real, en carne viva. Llegaría un momento en que ya no se podría distinguir un campo de acción del otro: la patria inventada y soñada en la ficción, de la patria autobiográfica firmada con su propia sangre en la escena de la realidad (...).”<sup>14</sup>*

El relato parece desarrollarse sobre dos planos o dos ejes: por un lado está el general cosaco, por otro está don Guido, quien intenta recomponer y ordenar los hechos de los cuales en parte ha sido testigo, en parte ha intervenido en ellos y en parte los ha reconstruido mediante búsquedas posteriores.

Así pues, se encuentran a dos personajes protagonistas, cada uno con su personalidad, su autonomía de pensamiento y de acción, pero que se complementan mutuamente, ya que Krasnov se podría definir como la voz del nacionalismo llevado a sus límites negativos y por lo tanto trágicos, mientras que don Guido representa la voz de la cordura, de cierta sabiduría casi de a pie,

de una moral muy concreta, simple pero no simplista, la moral de quien se ha dado cuenta que la libertad del hombre no es total y absoluta, tiene siempre un ámbito bien definido por la inteligencia y presencia de Dios y que se tiene que desconfiar, de todas formas, de quienes se presentan como los dueños del universo:

“Sono ormai inutile e non potrei nemmeno spiegare - a nessuno, neanche a te - questa concreta e tranquilla realtà di Dio, che è intorno a me (...). Le mie giornate, ti dicevo, sono lunghe, lente. Il tempo è disteso, scorre calmo e spesso mi pare scorra in cerchio, ritornando sulle sponde lasciate indietro; a me sembra di muovermi in lui e con lui ma liberamente, dal passato verso il futuro e dal futuro verso il passato, in un presente di tutte le cose. Qualche volta è come se questa mia mente (...) fosse (...) sul punto di afferrare il segreto del libero arbitrio e della sua compatibilità con la intelligenza divina, che conosce l'avvenire e le nostre azioni di domani, per cui ci sembra che tutto sia già deciso, anche il bene e il male che compiremo, e ci sentiamo schiavi, costretti già adesso a poter fare domani soltanto ciò che Dio sa già che faremo. Ecco: quando mi ritrovo nel passato - e il passato in quel momento è, assolutamente presente e reale intorno a me - le mie azioni mi stanno davanti, già avvenute e irrevocabili, ma sento di averle allora compiute, nell'atto del mio agire, da uomo libero e responsabile, capace di scegliere e di rifiutare. E le cose sono già anche nel futuro, come nel passato, forse anche quel loro esistere nel futuro non esclude la nostra libertà. Ma mentre mi pare di cogliere questo unico e infinito presente degli eventi, nel quale splende la nostra divina libertà di decidere, quella luce si oscura e sono di nuovo solo un vecchio prete che stenta a infilare la chiave nella serratura”.<sup>15</sup>

Don Guido se aleja no sólo de las figuras de los curas duros y justicieros sino también de aquellas de los curas que nunca tomaron partido por nada y por nadie - volviendo al famoso don Abbondio de Manzoni <sup>16</sup>- hasta el punto que consigue atrapar la atención y la incondicional simpatía de los lectores.

Verdaderamente es él quien, en medio de la tragedia, grotesca pero no menos tragedia, de Krasnov, parece desarrollar el papel que en las antiguas tragedias griegas desarrollaba el coro o la nodriza, la llamada *bona mens*, a la que se

confiaba la tarea, por supuesto casi siempre inútil, de hacer recobrar al héroe el sentido de la realidad <sup>17</sup>.

Don Guido no expresa grandilocuentes ideales, sino más bien reconcilia a quienes siguen el relato con los pequeños, inocentes placeres de la vida y con la contemplación de la naturaleza<sup>18</sup> y los lleva de la mano en el intricado misterio, digno de una gran epopeya, que rodea la muerte de Krasnov, su presunta tumba, la aparición en ella de un sable sin hoja, que da ocasión para un sinfín de conjeturas, la muerte de sus oficiales y de todos los cosacos del ejército improvisado, un tesoro escondido en Carnia que nunca nadie encontró.

Todo empieza gracias al afán, por parte de don Guido, de llenar los huecos de un informe, que le ha encargado el obispo, sobre los hechos acontecidos en 1944 y que él ha redactado, como se le ha pedido, de forma tan esencial que ahora se pregunta si puede recordar todo lo que no está escrito.

El cura empieza así a desafiar su memoria, casi jugando con ella, quiere reconstruir atentamente la historia y se encuentra con que su memoria no le ha jugado ninguna pasada, sino que los hechos son realmente una telaraña difícil de desenredar.

Delante de los ojos del lector, sin embargo, van tomando vida las imágenes de los otros personajes, entre los cuales Krasnov ocupa un lugar privilegiado como representación del reaccionario perfecto, o sea de quien no quiere darse cuenta

de que el camino de la historia no se puede parar y nadie puede erigirse en titiritero sin correr el riesgo - como en este caso - de hacerse titere de sí mismo.

Detrás de esta figura de viejo cosaco anclado a la Edad Media se pueden entrever otras imágenes literarias: se asoman el *Taras Bulba* de Gogol, los *Cosacos* de Tolstoj, los cosacos de *Cavalleria roja* de Isaak Babel,<sup>19</sup> además de ciertas figuras de intelectuales por los que Magris se interesó en sus ensayos y artículos - Céline, Pound,<sup>20</sup> el amado Hamsun<sup>21</sup> - quienes en su senectud se pusieron del lado de ideologías a través de las que les parecía defender las tradiciones a las que ellos se querían mantener aferrados sin darse cuenta que en realidad estaban apoyando la violencia, la sinrazón, en una palabra, el Mal.<sup>22</sup>

Esta vez, la senectud no los pone a salvo, como pasa con muchos otros personajes como por ejemplo Stadelmann o el mismo don Guido, cuando Magris expresa a través de estos una y otra vez su interés por la vejez. Al contrario, ya en el *elzeviro* de *Dietro le parole* se puede leer:

“(...) l'esercito nazista (...) ripescava dall'ombra dell'oblio e della vecchiezza l'ottuagenario generale (...) è vecchio (...) è vecchio (...) non capisce (...)”,<sup>23</sup>

casi para subrayar que en el caso de Krasnov la vejez es metáfora de apego al pasado, de falta de dimensión histórica, lo que le llevará a la ruina junto a sus cosacos. En *Illazioni* casi aparecen las mismas palabras:

“[II] generale Petr Krasnov, l'Atamàn dei cosacchi del Don che aveva combattuto contro i bolscevichi nel 1918, che nell'esilio aveva condotto la vita nostalgica e variopinta dell'esule bianco, scrivendo con successo i suoi pittoreschi e movimentati romanzi storici, e che i nazisti avevano più tardi ripescato dall'oblio e messo alla testa - ormai vecchio - dell'armata cosacca

loro alleata, promettendogli la creazione di un 'Kosakenland', di un'autónoma patria cosacca, fra i villaggi e le montagne della Carnia".<sup>24</sup>

El general no quiere - quizás no puede - ver la verdadera cara de la perversión nazi cegado por su deseo, en sí auténtico, de recobrar la patria perdida y no consigue darse cuenta de lo absurdo de una grotesca Kosakenland en Carnia. Corre hacia la nada al mando de un ejército variopinto y devastado, compuesto de gentes del más variado origen - se habló de al menos diecisiete grupos lingüísticos distintos - convencido de estar a la altura de los héroes de antaño, de los románticos héroes que poblaban sus novelas.

Tampoco se da cuenta de que la frontera de su nueva supuesta patria se va alejando cada vez más, como suele pasar en las pesadillas, cuando se corre se corre y nunca se llega; ni de que los nazis consideran a los cosacos menos que nada, ya que para ellos sólo son *longa manus* de la agresividad y la violencia después de haber sido también objeto de agresividad y violencia:

"(...) Quella tragica e grottesca occupazione della Carnia da parte dei cosacchi, che si erano alleati con i tedeschi e dei quali i tedeschi si servivano per misere e infime operazioni, ingannandoli con pretese impossibili e persuadendoli al male, facendo di essi le loro vittime e i loro complici, persecutori di altre vittime (...).

Non voleva accorgersi di essere la pedina di un gioco regolato in ogni dettaglio (...). I cosacchi, inquadrati nelle file tedesche venivano trattati come esseri inferiori (...) e intanto Krasnov cercava di convincere Berlino che i cosacchi, secondo recenti scoperte etnologiche, discendevano da una razza nordica ed erano di antico ceppo germanico".<sup>25</sup>

El diagnóstico de tal forma de actuar lo proporciona don Guido mediante las palabras de don Caffaro, el párroco de Verzegnis, que tuvo bastante confianza con Krasnov durante la estancia de éste en el pueblo:

“(...) ‘Era prigioniero di un rituale coatto (...) e sapeva solo reagire’. Probabilmente reazionario vuol dire proprio questo, sentirsi costretti a reagire e non saper agire liberamente. Quella sua resistenza alla storia mi appare, ancor oggi, struggente, perché votata alla sconfitta, e realmente eroica nella fedeltà a una tradizione amata ed estinta, ma quelle virtù si distorcevano in un gesto anacronistico e posticcio, quasi venissero coperte e cancellate da uno strato di cerone”.<sup>26</sup>

Krasnov, según las palabras de don Caffaro y don Guido no se puede considerar culpable en absoluto, ya que su propósito no era malo, pero todo se le torció o todo se le escapó de las manos por falta de realismo, de visión concreta.

Dentro de la mente del general no hay diferencia entre él y los personajes de sus anteriores novelas; él vive la vida verdadera como si fuera un guión de película, sin darse cuenta de que las armas que maneja son de verdad y pueden matar de verdad. Es más: él no se imagina en absoluto que si estas mismas armas hubieran vencido, habrían creado un mundo violento cuya primera víctima probablemente habría sido él mismo.

Debido a la falta de sentido de la realidad y a este intercambio entre historia y ficción, Krasnov no quiere escuchar los relatos sobre el valor y el amor a la libertad de los *partigiani*, que don Caffaro de vez en cuando le contaba con la esperanza que él pudiera entender acercándose a ellos, quizás alejándose de los nazis, y tal vez consiguiendo salvarse a sí mismo y a los suyos. Pero, todo caía en el vacío oscuro e irracional de la mente del general, completamente absorbido en su sueño irreal y grotesco, casi egolatrico:

“Non aveva mai accettato di trattare con rappresentanti dei partigiani o con

delegati della popolazione, perché per lui era concepibile discutere soltanto con persone del suo rango, e i partigiani, che forse non aveva mai visto in volto, li considerava come quella feccia che, secondo le sue convinzioni, esce dal sottosuolo quando le rivoluzioni distruggono la fede in Dio, nell'autorità, nei gradi, nel reggimento, nel dovere, nel sacrificio (...). Ma Krasnov non aveva più orecchio per nessuna storia vera, bensì soltanto per la propria declamazione, che ripeteva a se stesso".<sup>27</sup>

Krasnov es irreductible a la razón; su odio hacia la revolución, el mismo que había expresado en las novelas escritas en el exilio, lo ofusca, no le permite escuchar ni tampoco ver posturas distintas a la suya; sus creencias son inquebrantables porque él rechaza la dialéctica, no admite la posibilidad de una confrontación y máxime si se trata de personas de grado inferior.

Su sentido de la libertad es realmente cosaco, ya que se refiere a la libertad salvaje que había descrito en sus novelas cuando, hablando de los cosacos contaba que en las tumultuosas asambleas donde escogían su Atamán, cada uno decidía por su cuenta, al mismo tiempo que también cada uno estaba preparado para seguir al jefe elegido en toda empresa arriesgada, digna de bandoleros errantes:

" Il cosacco è il difensore e il bandito, è la guardia della Santa Russia contro il tartaro, ma è anche il tartaro; ancora nel XV secolo, scrive dottamente Klaus Gröper, la parola cosacco - che significa originariamente sentinella - indicava il tartaro, anche se di lì a poco i cosacchi sarebbero diventati i leggendari nemici dei tartari, pur confondendosi con essi negli usi e costumi; Daskovic, che al servizio del gran principe di Mosca combatteva contro i tartari di Crimea, ogni tanto devastava, insieme ai tartari, i territori moscoviti. Talvolta penso che quelle insensate e feroci lotte di tutti contro tutti siano un volto veritiero dell'insensatezza di ogni guerra, che è sempre fratricidio e tradimento, violenza arrecata a se stessi".<sup>28</sup>

La palabra libertad para el cosaco Krasnov tiene otro sentido distinto al de los hombres comunes, está diciendo sabiamente don Guido. Los italianos, después

de haber vivido un *Risorgimento* en el que el significado de la palabra cambiaba radicalmente de Norte a Sur, lo saben muy bien.<sup>29</sup>

La aventura tiene el desenlace trágico, que se veía venir: los ingleses vencen a los nazis y Krasnov se entrega a los ingleses, que, a su vez, entregan los cosacos a los rusos:

"Se si fosse accordato con i partigiani, avrebbe forse potuto salvare se stesso e i suoi uomini; si ostinava invece ad attendere gli inglesi e proprio essi lo avrebbero consegnato ai sovietici, secondo i segreti accordi di Yalta (...). Krasnov, che si voleva Atamàn di un popolo di cavalieri erranti, non capiva che i suoi pari erano quegli altri nomadi e randagi che combattevano sui monti, in difesa della loro patria che egli, campione del patriottismo negato dall' 'internazionale rossa ed ebraica' veniva ad occupare e derubare, senz'accorgersene, per conto terzi, come il burocrate d'una truce espropriazione".<sup>30</sup>

Tristemente verdaderas y amargas, estas palabras de don Guido resumen en cuatro líneas reflexiones profundas que podrían ser la moraleja de todo el relato: la ceguera humana ante la historia es la causante de las tragedias más impresionantes; Krasnov es uno de los campeones de esta ceguera.

Muchos cosacos se tiran al río Drava para librarse de una muerte tremenda en Rusia; el mismo Krasnov es ahorcado en Moscú, probablemente con sus oficiales.

Pero, la muerte de Krasnov se relata de otra forma. Es justo por esto por lo que se pone en marcha el interés más concreto de don Guido-Magris: mucha gente cree, o quiere obstinadamente creer, en contra de toda verdad histórica, que a Krasnov le mataron los *partigiani* mientras, vestido con un simple uniforme,



como un soldado cualquiera, estaba subiendo hacia el norte de Italia para entregarse a los ingleses. Esta versión de los hechos se hizo muy popular, hasta el punto que el mismo don Guido-Magris se resiste a tomar conciencia de la inequívoca verdad histórica.

A partir de aquí nace el relato de la búsqueda de don Guido que, como decía, no quiere la verdad, porque quizás *una* verdad no existe, sino que quiere intentar comprender las razones secretas, los misteriosos motivos por los cuales la falsedad se ha apoderado de la muerte de Krasnov y se resiste a cualquier intento de demostrar lo contrario. Sin duda, por lo tanto, hay una verdad humana que se opone a la verdad histórica: ésta será el objeto de la investigación del cura:

“Questa laboriosa e sottile resistenza della falsificazione mi induceva quasi a farmi storico anch'io, storico dilettante che ricostruisce non i fatti, bensì la loro deformazione (...).

La menzogna è altrettanto reale quanto la verità, agisce sul mondo, lo trasforma, è davanti a noi, la possiamo vedere e toccare (...).<sup>31</sup>

La frontera entre la realidad y la imaginación se rompe definitivamente y la una se transfunde en la otra. Hasta don Guido-Magris tiene que hacer un esfuerzo para no dejarse atrapar por la leyenda sobre la muerte de Krasnov y consigue, en el relato, una simbiosis perfecta entre ensayo histórico y narración épica.

El misterio de la muerte de Krasnov se hace más fuerte cuando, en 1957, o sea a distancia de 12 años desde los acontecimientos, se encuentra en el cementerio de Villa Santina, en Carnia, una tumba sin nombre, con sólo una

cruz de madera que tres oficiales alemanes mandan abrir para trasladar el cadáver. Abriendo la tumba y excavando el terreno, se encuentra, entre los restos, la empuñadura de un sable que inmediatamente se atribuye a Krasnov:

“(...) era spuntata l'elsa di una sciabola, la giornalista non aveva dubitato che si trattasse della sciabola di Krasnov e le era sembrata il simbolo di un'ultima resa, quasi espiazione del male arrecato e insieme dono umile e dignitoso (...). Un'elsa bruna e ricurva, finemente intarsiata, che sembra suggerire la solitudine: promessa di gloria e sigillo di vanità, breve illusione di sicurezza e di sostegno per la mano che la stringe e crede di sentirsi meno sola nel fluttuare delle cose. La terra ha restituito quell'elsa, non la lama: un'arma che non può colpire, stendardo senza reggimento o cavallo senza cavaliere. Quell'elsa (...) ha qualcosa d'impavido, un gesto magniloquente di sfida (...) un gesto falso, ma ostentato con coraggio autentico. Anche l'elsa è falsa, non appartiene a Krasnov”.<sup>32</sup>

Alrededor del sable también se desencadena una competición de conjeturas que no sirven para otra cosa sino para continuar creyendo que el muerto de verdad es Krasnov y que ha sido asesinado por los *partigiani*.

Las conjeturas se basan sobre todo en la falta de hoja del sable. Escritores, periodistas, ensayistas se ocupan del hecho y cada uno expone su versión y defiende su punto de vista con diferentes argumentos. Don Guido toma buena nota de todo, hasta llegar a la alusión más interesante de todas, pues se refiere indirectamente al propio Magris:

“Perfino Neris, un assiduo germanista che viene ogni tanto a trovarmi, ha scritto sul 'Corriere della Sera', qualche tempo fa, un articolo nel quale si vede chiaramente come il suo scrupolo di filologo lo abbia costretto, obtorto collo, a menzionare l'esecuzione di Mosca, ma di sfuggita, per inciso, quasi ad invitare il lettore a scordare quelle poche righe e la loro asserzione veritiera, per abbandonarsi invece al gioco della congettura che suggerisce, in nome di un qualche riposto significato - in nome della verità dell'arte, come si sarebbe detto una volta - la versione della morte di Krasnov in Val di Gorto e della sua tomba sconosciuta, riaperta e messa a soqquadro”.<sup>33</sup>

La falta de la hoja ha llamado también la atención de los críticos de Magris, quienes dicen:

“La sciabola spezzata, l'elsa separata dalla lama, che affiora dalla terra, vuol essere, per Magris, l' 'illuminazione', il simbolo di un riscatto morale: affidato all'umile e serena accettazione della brevità della vita e del suo *irrimediabile tramonto*”,<sup>34</sup>

o bien:

“Ritorna alla luce anche l'affascinante impugnatura di una sciabola, un'elsa senza lama, immagine (si direbbe) di gloria senza oltraggio”,<sup>35</sup>

así como la definen: '*oggetto magico*'.<sup>36</sup>

Los planos de la verdad y de la falsedad, de la Historia y de las historias, del pasado y del presente se entrecruzan.

Tiene razón Magris cuando dice que éste es un relato sobre fronteras, ya que demuestra cómo los deseos de autenticidad se pueden invertir fácilmente convirtiéndose en lo contrario, en la falsificación. Un deseo perfectamente legítimo, el de tener una patria, tener raíces, se corrompe, mediante la alianza con el Mal nazi, se vuelve su contrario, ya que se trata de robar una patria a otros y de poner en marcha algo falso y grotesco como una patria cosaca entre Trieste y Udine.

Pero, no obstante, Krasnov tiene, en su absurda figura anclada en la Edad Media, algo que fascina, que permite a la gente querer salvarlo, como bien comenta don Guido, la voz amiga a lo largo del complejo relato. Es él quien no

permette che il lettore si perda dentro del labirinto di personaggi, hechos y valoraciones contradictorias:

“Da vecchio prete, vedo in Krasnov soprattutto una sincera ma deviata passione di libertà, che lo conduce a una meccanica schiavitù, come accade col peccato. E' per questo che vedo in lui uno di noi peccatori per i quali preghiamo l'Ave Maria (...).

Era l'esempio di un tragico malinteso cui dobbiamo assistere troppo spesso, e cioè di un uomo buono che fa il male (...).

Sarebbe inorridito se gli avessero detto che, con le sue azioni e le sue scelte, si comportava come i massacratori di un progrom (...) si è sempre crudeli, anche se si ha la bontà in cuore, quando non si sa vedere lontano e pensare al plurale (...).

Una volta, in un romanzo, anche a Krasnov era scappata dalla penna la verità che davanti a Dio tutti sono eguali, lo Zar e il pastore, il cristiano e l'infedele che adora gli idoli. Ma questa verità non gli è servita; non basta capirla una volta sola, per salvarsi, ma occorre comprenderla sempre, in ogni momento, e sentirla con tutta la nostra persona”.<sup>37</sup>

Es, por tanto, la fe inquebrantable en la humanidad de don Guido la que salva hasta a Krasnov. Es una lección enorme de confianza en el hombre, a pesar de la existencia inevitable del Mal, que también se tiene que considerar ya que forma parte de la naturaleza.

Así don Guido, hacia el fin del relato, escribe:

“Capisco, e condivido, l'insistenza di chi si è ostinato a identificarlo con lo sconosciuto senza nome sepolto e dissepolto a Villa Santina. C'è una verità della sua vita, in quest'errata congettura: c'era in lui, nonostante quel fasto patetico e colpevole, un tratto di umanità che avrebbe meritato quella fine autentica, la nudità e l'assoluto della morte dopo tanti pomposi inganni e autoinganni, la salvezza di chi si toglie i distintivi del comando e sparisce nella massa anonima dei fuggiaschi, fratello tra fratelli, figlio di Eva che ritorna alla terra e le consegna la sciabola con cui le ha fatto del male. E' forse questo inconsapevole desiderio del suo riscatto che ha indotto molti attenti e puntuali studiosi - e ogni tanto induce anche me - a supporre che quest'uomo, che credeva nell'avventura, fosse capace d'ammettere, all'estremo, che la sua fosse sbagliata e che la vera, rischiosa avventura era riconoscere l'impossibilità di quei sogni egocentrici e assurdi, accettare con umiltà quella necessaria delusione, scendere dal cavallo bardato e camminare per le vie della terra, che accoglie e sorregge i viandanti senza distinzione di rango”.<sup>38</sup>

Don Guido, como se decía, es un anciano sacerdote, y por lo tanto mira a la vida con una mirada casi desde el exterior, desde la inmovilidad de su edad,<sup>39</sup> sabe que la muerte es inevitable para todos pero sabe también que no es ningún drama, ya que quiere decir volver a fundirse con la tierra que acoge y protege como el vientre materno, como el cálido y tierno abrazo de una mujer.<sup>40</sup>

Las últimas, sabias y poéticas palabras de don Guido son un himno a la vida vivida en la consciencia de formar parte de un todo armónico hasta en su negatividad y discordancia. No se puede evitar pensar en el personaje *foscoliano* de Didimo Chierico,<sup>41</sup> otro clérigo, que mira a la vida como *calore di fiamma lontana* - lo que no quiere decir indiferencia, sino sabiduría y aceptación serena - personaje que, a su vez, nos remite a Lawrence Sterne, cuya influencia Magris confiesa, por lo menos respecto al gusto por los viajes diferentes.

La historia sin embargo, no acaba:

"Nessuna storia, dicono i fiori del lino in una fiaba di Andersen, finisce mai e anche questa storia ha avuto la sua piccola prosecuzione nella realtà (...)"<sup>42</sup>

Una vez más la frontera entre la realidad y la ficción se ha venido abajo: la historia de Krasnov ha salido fuera de las páginas del relato de Magris y a los personajes de papel, y de una época ya pasada, se han sobrepuesto personas verdaderas y sobre todo contemporáneas.

En una conversación, Magris <sup>43</sup> contó que antes de empezar la novela había escrito un artículo en un periódico alemán relatando los hechos históricos de este acontecimiento. Recibió muchas cartas de protesta con insultos y ofensas por parte de cosacos exiliados, sobre todo la de un general, que enviaba copia de estas cartas a los cosacos de América.

A raíz de todo esto, Magris pensó que el general tenía razón, ya que de verdad los cosacos en 1944 habían luchado con los peores tiranos, y se dio cuenta de que él estaba equivocado, ya que pretendía contar, desde la tranquilidad de su casa, la verdad sobre la tremenda vida de los cosacos de aquel momento. Contestó al general repitiendo que Krasnov era ridículo porque no se había dado cuenta de la diferencia entre lo que era y lo que pensaba ser en la historia, pero ridículo quizás como cada uno de los hombres - nadie excluido - que aparece ridículo por esa constante diferencia entre lo que es y lo que cree que es. Krasnov es el símbolo del destino de todos los hombres.

Los cosacos pidieron disculpa por las ofensas y quisieron tener un encuentro con Magris en Munich:

*"Alcuni cosacchi, dei quali poi sono diventato amico, hanno protestato contro lo scrittore che, sedendo tranquillo a tavolino, pretende di interpretare e spiegare loro una tragedia ch'essi hanno vissuto sulla loro pelle; un ex partigiano, Ateo Borga, ha scritto un articolo per ribadire l'autenticità della versione mitica, storicamente insostenibile, della morte di Krasnov in Carnia (...)"*. <sup>44</sup>

La conclusión filosófica que deduce Magris es que de la vida humana forman parte verdad y falsedad, porque todos los hombres se sienten atraídos por lo

que se revela distinto a lo que parece.<sup>45</sup> Y no es fácil darse cuenta.

La literatura, justamente, puede ser una forma de contar la búsqueda de las distorsiones de la verdad, sin que nadie pretenda poseerla de forma total:

“(...) la vera eternità, come dice il verso di Goethe, è un continuo morire e divenire (...)”.<sup>46</sup>

---

<sup>1</sup> Esta primera novela de Magris vio la luz en la *Rivista milanese di economia*, gennaio-marzo 1984; luego en *Il Piccolo* di Trieste, en 8 capítulos desde el 15 al 25 de Mayo de 1984; después en la colección *Gli anelli*, Milano-Bari, Cariplo-Laterza, 1984-1985; más tarde en la colección *Filo di perle*, Pordenone, Studio Tesi, 1986; en Milano, Garzanti, 1985 y más tarde aún, en 1992, de nuevo en Garzanti, en la colección *Gli elefanti*. Las citas del presente trabajo se refieren a esta última edición.

Se ha traducido a varios idiomas: español, portugués, alemán, croata, inglés, francés, norteamericano, danés, noruego. Apareció en España en 1994, traducida por Anagrama.

<sup>2</sup> *Paesaggio con figure*, transcripción de una emisión radiofónica del canal tres de la R.A.I. italiana, 14-2-1993, pág. 4-5. El escrito, inédito, proporcionado por el propio Magris, se encuentra en el Apéndice.

<sup>3</sup> E. Belsito, A. Garzia, A. Postorino, G. Riu, P. Tirelli, P. Tolu, (a cura di), " Limes. Frontiera dell'essere, cerchio che racchiude", *Palomar, Quaderni di Porto Venere*, nº 1, N.S., primavera 1992, pág. 58.

<sup>4</sup> C. Magris, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti Argomenti, 1978, pág. 123.

<sup>5</sup> L. Governatori, *Claudio Magris*, cit., pág. 58.

<sup>6</sup> M. Bulgakov, *La Guardia Bianca*, Milano, Rizzoli, BUR , 1990.

<sup>7</sup> *Dietro le parole*, cit., pág. 126

<sup>8</sup> Cfr. P. Ruffilli: "Intervista a Claudio Magris" , *L'anello che non tiene*, Journal of Modern Italian Literature, Vol. 2, n.1, Spring 1990, pág. 49: "La coincidenza con Sgorlon è avvenuta in terre nostre: tutti e due testimoni non diretti, ma suggestionati. Il fatto di averla tirata fuori contemporaneamente sembra casuale: ma in realtà non si dà mai niente di gratuito nel profondo. C'è un animus delle cose nell'aria (...). Il libro di Sgorlon è un romanzo e, della tragedia cosacca, fa uno sfondo per le vicende. In me prevale l'aspetto saggistico: cose accadute e che sono state scritte e che continuano a succedere anche dopo essere state scritte"; cfr. también: G. Cabibbe, "Claudio Magris: dal saggio al racconto", *Nuova Antologia*, gennaio-marzo 1986, nota 6, pág. 452: "L'avventura cosacca nel Friuli, con gli aspetti pittoreschi ma anche violentemente sensazionali che presenta, non ha attratto soltanto Magris: ha ispirato del pari, nello stesso giro di tempo, l'originale ideazione letteraria di Carlo Sgorlon: *L'armata dei fiumi perduti* (Milano, Mondadori, 1985 ) dove la vicenda è vista tutta di prospetto, costituisce, se non l'unica, la principale componente della narrazione imperniata sul passaggio della guerra attraverso quelle terre. Ma a differenza del racconto di Magris qui gioca la sua parte l'elemento femminile, soprattutto con Marta, intorno a cui si annoda la trama: una curiosa figura di donna mista d'ingenuità e di maturo istinto, che si dona più che per amore per compassione degli uomini condannati a un destino di sofferenza e di sangue. E' un romanzo a forti tinte ma arioso nel suo largo respiro. Non privo, per esplicita confesión dell'autore, di 'spunti, motivi, suggerimenti' di fonte varia, dai contemporanei *La terra impossibile* di Bruna Sibilla Sizia e *L'armata in fiamme* di Pier Arrigo Camier a un classico, *I cosacchi* di Tolstoj (...), ma con una 'impostazione' sua propria nella trama narrativa pervasa di una *pietas* storica quanto meno palese tanto più intrínseca al modo in cui vengono descritti episodi e personajes dell'ultima anabasi di 'quello strano popolo di invasori primitivi cui l'impassibile spietatezza della Storia aveva sottratto per sempre la possibilità di avere una patria' (ibid). Irraggiungibile al grande modello cui 'soprattutto'



---

ha inteso rifarsi, il racconto ha nondimeno, nel suo limpido disegno, pagine di bella efficacia rappresentativa". Hay que recordar también la novela de Alcide Paolini, *La donna del nemico*, Milano, Mondadori, 1986.

<sup>9</sup> A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet, Opere*, (a cura di G. Bezzola), Milano, Mondadori, 1961, vol. III, págs. 296-299.

<sup>10</sup> *Illazioni su una sciabola*, cit., págs. 23-24.

<sup>11</sup> *ibíd.*, pág. 18.

<sup>12</sup> Cfr. *Paesaggio con figure*, cit.: "E' una storia che ha da fare con i confini, perché è una storia di confini spostati, trapiantati, di quei confini visibili e invisibili che io ho sempre sentito nella mia infanzia".

<sup>13</sup> *Illazioni*, cit., pág. 11.

<sup>14</sup> M. Monmany, "En busca de Kosakia", *Diario 16, Culturas*, 19-2-1994, pág. XX.

<sup>15</sup> *Illazioni...cit.*, págs. 11, 12-13

<sup>16</sup> Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Roma, Gremese, 1966, cap. 1º, pág. 19: "Il nostro Don Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, si era accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro (...). Il suo sistema consisteva principalmente nello scansare tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. Neutralità disarmata in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui, dalle contese, allora frequentissime, tra il clero e le podestà laiche, tra il militare e il civile, tra nobili e nobili, fino alle questioni tra due contadini, nate da una parola, e decise coi pugni, o con le coltellate".

<sup>17</sup> Cfr. per ej.: Euripides, *Medea*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pág. 32, vv.176-177: "XO: (...) εἴ πως βαρύθυμον ὄργάν / καὶ λήμα φρενῶν μεθεῖν;" [ Coro: [para ver] si de una vez abandonara la grave violenta ira ?]; o bien: Seneca, *Phaedra*, Torino, Paravia, 1965, pág. 259, vv.131-135."Nutrix: (...) extingue flammæ neve te diræ spei / praebe obsequentem. Quisquis in primo obstitit / pepulitque amorem, tutus ac victor fuit: / qui blandiendo dulce nutrit vitium, / sero recusat ferre, quod subiit iugum",

<sup>18</sup> Cfr. G. Cabibbe, *Claudio Magris: dal saggio al racconto*, cit., pág. 454: " (...) Per quel senso di semplicità e mitezza che si diffonde dal suo dire come dal suo fare, per la fisionomia a un tempo dolce e austera, nell'affabilità dello spirito prima che dei modi, per la fede nella bontà della vita che lo spettacolo di sangue e di bruttura conosciuto non ha il potere di distruggere, anzi rafforza in un più saldo attaccamento a lei: l'amore della natura, la consolante contemplazione della bellezza che la sua vista non cessa di offrire al nostro sguardo, il gusto sottile dei piccoli passatempi innocui che riempiono la nostra giornata - i libri, i giochi della memoria, le chiacchiere al caffè - dandole un sapore e un motivo che, da vecchi, credevamo non potesse più avere".

<sup>19</sup> C. Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1974, pág. 77.

<sup>20</sup> *Dietro le parole*, cit., pág.124.

<sup>21</sup> *Itaca e oltre*, cit., pág. 82 e *Illazioni*, cit., pág. 65.

---

<sup>22</sup> Me refiero a: C. Cases e C. Magris, *L'anarchico al bivio. Intellettuale e politica nel teatro di Dorst*, Torino, Einaudi, 1974 y C. Magris, *Itaca e oltre*, cit.

<sup>23</sup> C. Magris, *Dietro le parole*, cit., págs.125, 126.

<sup>24</sup> *Illazioni*, cit., pág. 22.

<sup>25</sup> *ibíd.*, págs. 14 y 62.

<sup>26</sup> *ibíd.*, págs. 62-63.

<sup>27</sup> *ibíd.*, págs. 26 y 63.

<sup>28</sup> *ibíd.*, pág. 60.

<sup>29</sup> Cfr. G. Verga, "Libertà", *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1970, VII ed., vol. I, pág. 332.

<sup>30</sup> *Illazioni*, cit., pág. 28.

<sup>31</sup> *ibíd.*, págs. 25 y 39.

<sup>32</sup> *ibíd.*, págs. 22-23.

<sup>33</sup> *ibíd.*, pág. 25.

<sup>34</sup> G. Pacchiano, "La prima volta di Claudio", *L'Europeo*, 10-11- 1984, pág. 39.

<sup>35</sup> P. Milano, "Cosacchi in Carnia", *L'Espresso, Cultura*, 21-10- 1984, pág. 45.

<sup>36</sup> M. B. Guardi, "La disperata epopea dei cosacchi in Friuli", *Messaggero Veneto*, 26-IX-1986, pág. 16.

<sup>37</sup> cfr. *Illazioni*, cit., págs. 56-57; 64; 65; 66.

<sup>38</sup> *ibíd.*, págs. 72-73.

<sup>39</sup> E. Pellegrini, *Epica sull'acqua*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, pág. 38 "(...) che però non ci deve far dimenticare che tutto quel trambusto di eserciti viene rievocato da don Guido nell'immobilità della sua vecchiaia, come da un punto di vista ormai esterno alla vita, e che è da quel contrasto che si sprigiona la poesia profonda, appunto 'immateriale', di un racconto in cui tutto è già avvenuto".

<sup>40</sup> *Illazioni*, cit., págs. 73-74 "Quella sciabola spezzata, quell'elsa senza lama che affiora dalla tomba smossa, mi fa venire in mente un'immagine che da anni non ho più visto, da quando le mie gambe non possono più portarmi fra i boschi del Monte Nevoso, là dove correva il vecchio confine orientale italiano e dove ora corre quello tra Slovenia e Croazia. Quando si sale nel bosco verso una conca chiamata Tri Kalici, sotto la vetta, a un certo punto s'incontra - s'incontrava, ma certo c'è ancora - un tronco abbattuto, un albero morto da tanto tempo, già sfatto e dissolto, ma non del tutto, nella terra. Sono salito più volte, un anno dopo l'altro, a Tri Kalici, e quell'albero era sempre lì, ogni anno più sbriciolato e più vicino a confondersi con la terra, ma ancora lui, con la sua forma o

col ricordo della sua forma. Passandogli accanto lo salutavo come un fratello e, vedendolo disfarsi pur conservando ancora la sua individualità, accettavo quella sorte - sentendo che era anche la mia e che ogni anno mi si faceva più vicina - senza paura, quasi con reverenza e affetto. Anzi, in quell'abbraccio della terra mi pareva di avvertire una rassicurante tenerezza, qualcosa di caldo e di materno, simile a ciò che immagino debba essere l'amore della donna, che a un prete è negato, lo stringersi fiduciosi a un corpo dolce e forte, grande. Quell'elsa affiorata fra le zolle mi fa pensare a quel tronco, che ora sarà ancora più cancellato, ma non ancora del tutto, mi fa pensare alla brevità ma anche alla durata della nostra vita e mi sembra conciliare il grande sì che diciamo al nostro tramonto, accettandolo serenamente, con la piccola resistenza che giustamente gli opponiamo, anche quando crediamo, come credo io, di essere sazi e stanchi di vita (...). E chiunque abbia stretto in pugno quell'elsa, a me pare che essa, perduta e ritrovata dalla vanga di un becchino, sia stata come offerta in sacrificio, da quello sconosciuto, non solo per lui ma anche per gli altri, in qualche modo anche per te e per me (...).

<sup>41</sup> U. Foscolo, "Notizia intorno a Didimo Chierico", *Prose varie d'arte*, (a cura di M. Fubini), Firenze, Sansoni, 1951, par. XIII.

<sup>42</sup> *Illazioni*, cit., p. 75.

<sup>43</sup> cfr. "Tra il Danubio e il mare", transcripción de la conversación tenida por Magris en la Biblioteca Nacional de Madrid el 20-II-1996, *Quaderni della scuola italiana di Madrid*, n°. 4, VI 1996, pág. 85.

<sup>44</sup> *Illazioni*, cit., pág. 75.

<sup>45</sup> C. Magris, "Considerazioni di frontiera", *Nuova Antologia*, aprile-giugno 1992: "Questa storia cosacca mostra come il confine, che corre tra la verità e la menzogna, sia spesso incerto, anche se il nostro compito è quello di cercare incessantemente di stabilirlo. La messinscena della verità si capovolge spesso nel suo opposto, la verità viene mascherata e si trasforma in menzogna; anche in questo caso è un confine che viene oltrepassato o confuso senza che ce se ne accorga (...). Quella tragica rappresentazione (...) è forse il simbolo per eccellenza della frontiera. In questo caso, della frontiera tra menzogna e verità, di per sé divise da una chiara linea di separazione, come il sì e il no delle parole nel Vangelo, la quale tuttavia viene spesso cancellata, confusa e spostata dalla storia e dall'ideologia".

<sup>46</sup> *Itaca e oltre*, cit., pág. 82.

## CAPITULO 4

*Danubio: un río que no conoce fronteras.*

"(...) Il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo".<sup>1</sup>

Esta definición de la novela contemporánea que proporciona Italo Calvino parece una síntesis perfecta de la novela-ensayo *Danubio* que sin embargo

Magris define de esta forma:

"Tutto *Danubio* è un libro di frontiera, un viaggio alla ricerca di superare e valicare i confini, non soltanto nazionali, bensì pure culturali, linguistici, psicologici; frontiere nella realtà esterna, ma anche all'interno di un individuo, frontiere che separano le zone recondite e oscure della personalità e che devono anch'esse venire varcate, se si vogliono conoscere e accettare pure le componenti più inquietanti e difficili dell'arcipelago che compone l'identità.

Si tratta di un viaggio difficile, che conosce approdi felici ma anche naufragi e fallimenti; il viaggiatore danubiano talora è capace di superare la frontiera, di vincere quel timore e quel rifiuto dell'altro - premessa della violenza contro l'altro - e di incontrarlo, altre volte invece non è capace di compiere questo passo e si rinchiude in se stesso, vittima dei propri pregiudizi, delle proprie fobie e insicurezze".<sup>2</sup>

En la primera página de dicha novela se lee:

"(...) l'imprevedibilità del viaggio, l'intrico e la dispersione dei sentieri, la casualità delle soste, l'incertezza della sera, l'asimmetria di ogni percorso (...) se è vero che l'esistenza è un viaggio, come si suol dire, e che passiamo sulla terra come ospiti (...)".<sup>3</sup>

A través de estas pocas palabras el autor consigue dibujar la idea de lo que el libro ofrece al lector: una metáfora de la vida que fluye como los ríos, que como los ríos cruza fronteras y tierras, que se mueve tal vez sin prisas, tal vez con fuerza arrebatadora, de la que es difícil decir donde empezó y como acabará, quien se parará en las orillas y cuanto tiempo se quedará:

"Fin da Eraclito, il fiume è per eccellenza la figura interrogativa dell'identità, con la vecchia domanda se ci si possa o no bagnare due volte nelle sue acque". <sup>4</sup>

El río Danubio del título no es otra cosa sino el nombre singular de una plural multiplicidad cuya reducción a la unidad siempre es provisional y aleatoria, profundamente subjetiva y sin embargo excitante, hasta el punto de que el viajero no puede interrumpir definitivamente su andar hasta que ha llegado a la desembocadura, donde las aguas del río se mezclan con otras aguas, las del mar, metáfora de la *persuasione*, por decirlo con palabras de Magris:

"Ma il fiume è un vecchio maestro taoista, che lungo le sue rive tiene lezione sulla grande ruota e sugli interstizi fra i suoi raggi. In ogni viaggio c'è almeno un frammento di Sud, ore distese, abbandono, fluire dell'onda. Incurante degli orfani sulle sue sponde, il Danubio scorre verso il mare, verso la grande persuasione". <sup>5</sup>

Las aguas y el viaje forman un binomio que permanece constante a lo largo de la trayectoria del escritor *triestino*, bien sea con valor propio que con valor metafórico:

"Mucho de lo que he intentado escribir está dedicado al agua, alimentado de ríos, lagunas y mares; también el color de mi vida es el verde agua, como dice un libro que la contiene, aunque no lo he escrito yo. [Se refiere al título de un libro escrito por su mujer, M. Madieri]. Quizás escribir del agua, que palidece y borra poco a poco las palabras, es como quitarse la ropa y

entrar en el mar, un disolverse en el elemento líquido primordial. Y éste, afortunadamente, es proteiforme, y no sólo adquiere, sobre todo a lo largo del Danubio, el aspecto del agua, sino que sale de los toneles como si de vino se tratara (...)" <sup>6</sup>

*Danubio* tiene el aspecto de algo totalmente nuevo no sólo en la producción del propio Magris, sino también en el panorama literario italiano contemporáneo. De hecho se presenta como un híbrido, en el mejor sentido de la palabra, a mitad de camino entre el ensayo - género para el que Magris desde hace años ha demostrado su especial inclinación - <sup>7</sup> y la novela - género al que se dedicó a partir de 1984, con *Illazioni su una sciabola*. <sup>8</sup>

También se puede decir que hay en la obra algo de *diario di viaggio*, ya que se trata de un viaje real, aunque guiado y promovido, acompañado y vivificado no sólo por la innata y conocida curiosidad del autor, sino también por su enorme cultura *mitteleuropea*, que se presenta aquí de forma viva y vívida y que impregna todos los lugares tocados por el pequeño grupo de amigos-viajeros:

"Danubio è un libro di viaggio e viaggiare significa attraversare frontiere, frontiere d'ogni genere - nazionali, sociali, psicologiche, anche quelle frontiere interiori che esistono all'interno di noi stessi, nella molteplicità dei diversi elementi che compongono la nostra personalità. Il viaggiatore di Danubio viaggia per incontrare gli altri, il diverso, le diversità. Il grande spazio-tempo costituito da Danubio gli presenta una straordinaria ricchezza e varietà di 'altri', di diversità". <sup>9</sup>

El lector aprende, casi sin darse cuenta, nombres de lugares, de libros, caracteres, paisajes, personas. Sobre todo, puede introducirse en un mundo, en una cultura a la que, a lo mejor, nunca se había acercado antes. Todo aquello que era desconocido hasta hace muy poco, mediante este libro empieza a tener

rasgos casi de cotidianeidad.

El resultado de años de estudio intenso desarrollado por parte del narrador, se le ofrece al lector sin que se ponga en evidencia ninguna pretensión, por parte del autor, de presentarse como experto o maestro. Lo que el *germanista* ha venido almacenando a lo largo del tiempo y que se ha sedimentado en su prodigiosa memoria se devana ante los ojos de los lectores con vida propia, dándoles la sensación de andar con sus propios pies, ya que el protagonista, como en muchos otros de los posteriores relatos de Magris, se mantiene anónimo y pocas veces habla en primera persona, singular o plural. Por lo menos, hasta donde le permite la gramática italiana:

" Il germanista, che viaggia a intermittenze, quando e come può, lungo tutto il corso del fiume che tiene insieme il suo mondo, si porta dietro il suo bagaglio di citazioni e di fisime; se il poeta si affida al battello ebbro, il suo supplente cerca di seguire il consiglio di Jean Paul, che suggeriva di raccogliere per strada e annotare immagini, vecchie prefazioni, locandine di teatro, chiacchiere in stazione, poemi e battaglie, scritte funebri, metafisiche, ritagli di giornale, avvisi nelle osterie e nelle parrocchie. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, dice il titolo di Lamartine. Impressioni e pensieri di chi? Quando si viaggia soli, come succede troppo spesso, bisogna pagare di tasca propria, ma qualche volta la vita è buona e permette di andare in giro e di vedere il mondo, anche soltanto a tratti e per poco, con quei quattro o cinque amici che testimonieranno per noi il giorno del Giudizio, parlando a nostro nome ". <sup>10</sup>

Todo el libro es claro ejemplo de lo que Magris ha llamado, hablando de Lukács, pero haciendo indirecta referencia a sí mismo, *discorso obliquo*,<sup>11</sup> lo que quiere indicar la elección de hablar siempre de otros personajes, dentro de los cuales está el propio escritor, no de sí mismo en primera persona. Por otra parte, Lukács, refiriéndose al ensayo como género literario se expresa de esta

forma:

"(...) quando io parlo del saggio come d'una forma d'arte, lo faccio in nome dell'ordine (...) perché sento che ha una forma che lo distingue da tutte le altre forme d'arte con l'inappellabile rigore di una legge. Io cerco di isolare il saggio con la massima evidenza proprio definendolo una forma d'arte (...).

(...) la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini (...).

(...) Ma c'è di più: la separazione tra immagine e significato è essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre avvolto in un velo di immagini e il riflesso d'un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia d'esistere; ma essa allude e ricorda a noi qualcosa che esisteva chissà quando, chissà dove, ricorda la sua patria d'origine, quell'unica cosa che è importante e piena di significato nel fondo dell'anima (...).

(...) gli scritti dei saggisti nascono dall'esigenza di esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia (...)" <sup>12</sup>

*Danubio* es el resultado de esa exigencia y a la vez es también ejemplo de la capacidad de Magris de pasar del ensayo en absoluto a la narración en absoluto o bien de quedarse, originalmente, a mitad de camino:

"Non sento una differenza così radicale tra il saggismo e la scrittura di invenzione, come se la seconda fosse in qualche modo più creativa. Ad esempio non saprei come definire il libro a cui sto lavorando ora, una specie di viaggio sentimentale, nel tempo e nello spazio, lungo il Danubio. La differenza vera semmai corre tra le cose che si scrivono a scopo meramente informativo e quelle in cui è possibile esprimere la propria posizione di fronte al mondo. Del resto mi accade spesso, nelle letture non professionali, di trovarmi di fronte a scritti di economisti, giuristi, storici, scienziati, di grande potenza espressiva, e con una immagine fantastica del mondo molto più forte di tante pagine di belletristica", <sup>13</sup>

demostrando una vez más sus cualidades de *affabulatore*, su habilidad para mantener viva la atención del lector a través de una voz que toca registros distintos, mediante una mirada subjetiva que, sin embargo, a los lectores les parece tan objetiva que se ven reflejados en ella, aún manteniendo cada uno sus peculiaridades:



"Salgo il pendio e arrivo alla casa. Salgo, arrivo? L'uso della prima persona singolare è tutt'altro che incontestabile e soprattutto un viaggiatore è impacciato, dinanzi all'oggettività delle cose, a trovarsi fra i piedi il pronome personale. Victor Hugo, vagando lungo il Reno, avrebbe voluto buttarlo via, infastidito da questa erbaccia dell'io che spunta ovunque dalla penna. Ma un turista non meno illustre né meno ostile all'egotismo verbale e pronominale, *Sthendal*, diceva, *girando per la Francia, che dopotutto è un mezzo comodo per raccontare*".<sup>14</sup>

Coro y monólogo se funden el uno en el otro, como en el cine, donde nuevas imágenes toman continuamente el lugar de las anteriores y abren camino a otras aún más nuevas;<sup>15</sup> y así hasta la última página, que también estaría abierta a nuevas páginas o imágenes, de no ser porque el río se confunde placidamente con el mar, metáfora de la *persuasione*, como se decía al principio del capítulo:

"(...) Ma il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, Regulation, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità (...)"<sup>16</sup>

El río de la vida que fluye y franquea frontera tras frontera, se abre y se abandona con confianza al abrazo del mar que representa en cierta manera la ausencia de toda frontera, un mar donde la muerte se disuelve volviendo otra vez a la vida; una vida distinta, eso sí, pero siempre vida, por supuesto.

Magris, a través de este libro a veces amargo y duro, otras tierno y delicado, con tonos que van desde la ironía<sup>17</sup> más hiriente a la poesía, ha sabido trazar la trayectoria de una nueva odisea del espíritu humano que aspira a ser una odisea circular, una verdadera odisea homérica.

El hombre contemporáneo es consciente de que la unidad se ha roto para siempre, de que su andar es una recta infinita, pero, aunque sabe que nunca más encontrará el punto de unión del individuo con todo el universo, continúa deseándolo:

"(...) guardando quest'acqua giovane e sottile del neonato Danubio mi chiedo se, seguendolo fino al delta, fra popoli e genti diverse, ci si inoltra in un'arena di scontri sanguinosi o nel coro di un'umanità nonostante tutto unitaria nella varietà delle sue lingue e delle sue civiltà",<sup>18</sup>

por lo menos para tener una pálida sombra de la armonía que existió; o sea, para poder volver a casa, como el mítico Ulises, cargado de años y de cicatrices, pero también enriquecido por inolvidables experiencias.

Por lo tanto, el viaje cobra importancia por sí mismo, no porque tenga una meta, - *'si viaggia non per arrivare ma per viaggiare e fra gli indugi brilla il presente'* -<sup>19</sup> igual que el río se mueve porque su naturaleza así lo quiere, no porque tenga que llegar necesariamente a algún sitio. Tanto es verdad esto que, al final del libro, Magris dice que no se sabe si el Danubio desemboca realmente en el mar o si se pierde en canales y riachuelos en medio de campos pantanosos:

"(...) il Danubio è il pantano (...) e da nessuna parte scende in mare quell'acqua chiara di cui dice il vecchio libro, perché finire in nulla dovrebbe il nostro viaggio? si chiede un verso di Arghezi (...). La foce non c'è, il Danubio non si vede, i rigagnoli fangosi tra le canne e le sabbie non è detto che giungano da Furtwangen e abbiano lambito l'isola Margherita. Eppure una bocca, una qualsiasi delle tante, innumerevoli, non può mancare (...) e la cerco, come si cerca una chiave, una parola che non viene, una pagina che manca, si fruga nelle tasche o nei cassetti (...)".<sup>20</sup>

Se concluye la parábola que quizás ya era clara desde el principio en su dibujo

metafórico: el Danubio es la vida; como sucede con la vida, no se sabe cuál es su fin, o, mejor dicho, no se quisiera aceptar la banalidad de su fin.

Pero tampoco se conoce su origen, que es justamente lo que empuja, en un principio, al narrador-viajero y a su pequeña compañía, a la búsqueda:

" Forse ogni viaggio si avvia verso l'origine, alla ricerca del proprio volto e del *fiat* che l'ha tratto dal nulla. Il viaggiatore fugge le costrizioni della realtà che lo ingabbia nella ripetizione e cerca la libertà e il futuro o meglio le possibilità di un futuro ancora aperto e ancora da scegliere e dunque l'infanzia, la casa natale, nella quale la vita sta ancora davanti (...)" <sup>21</sup>

Y, aunque se permanezca en la incertidumbre, ya que no se encuentra con seguridad el lugar del auténtico nacimiento del Danubio, el viaje se ha puesto en marcha, imparable, fascinante, bello y difícil como la vida.

Este río, que atraviesa tierras y ciudades, *'il Danubio infila le città come le perle'*, <sup>22</sup> alimenta *'dolci inganni vecchi e tenaci'* <sup>23</sup>, como la:

"(...) Illusione di poter tornare a casa e attingere alla sorgente, di riavere la poesia del cuore a portata di mano (...) il viaggiatore che sogna l'Odissea, la pienezza e il ritorno, deve sapersi fermare in tempo, per non recitare una parte involontariamente comica, sedersi sulla riva del Danubio e mettersi a pescare. Forse, in tal modo, troverà una decorosa salvezza presso quelle acque (...)" <sup>24</sup>

o también la conciencia de que el futuro no está escrito y el viajero busca la libertad, las posibilidades del porvenir, momento a momento, saboreando hasta el último trago la vida que el río le hace descubrir a lo largo de sus orillas.

El viaje parece desarrollarse a través del tiempo y del espacio y, sin embargo,

toca puntos álgidos donde el tiempo y el espacio ya no son dimensiones distintas, sino bloques compactos, donde la historia, la geografía, la poesía, el bien y el mal se encuentran entrelazados de forma tan compleja que sería imposible separarlos. Así el viaje es contemporáneamente rectilíneo y circular, interior y exterior, en el espacio y en el tiempo de la civilización danubiana analizada en todas las innumerables variedades de sus pueblos y culturas.

El Danubio representa, por lo tanto, la única vía que, cruzando múltiples fronteras, une Europa y Asia, Alemania y Grecia, - como dijo Höelderlin en su himno *El Histro* <sup>25</sup> - y esta única vía discurre perdiéndose más que desembocando a orillas del Mar Negro, invitando al lector a vivir el presente, a viajar por viajar, no por llegar a un lugar prefijado, comunicando la sensación de que hay una cultura europea que todavía se está formando.

El río que franquea tantas fronteras es un símbolo físico del encuentro entre lo germánico y lo hebreo y de la tarea que espera al hombre contemporáneo: hacer realidad el sueño de un destino europeo para el que la vieja *mitteleuropa* puede servir de punto de referencia:

" Éste es el sentimiento predominante del libro. La cultura europea es como el Danubio, que atraviesa fronteras nacionales, humanas, psicológicas. El Danubio es el símbolo de estas diferencias, pero también del rescate de su unidad. El viaje es una posibilidad de salvar esas fronteras, igual que las salva el río, preservando siempre la diversidad. Dentro de todo hay valores de nuestra cultura de los que me siento defensor. En la medida en que está abierto, el libro es posmoderno, pero también va contra la posmodernidad en tanto que es defensa de valores fundamentales (...). El propósito de este viaje es salvar lo posible, saltar por encima de lo que ha impedido el desarrollo de las particularidades, pero liberándose de la propia obsesión por lo propio. El libro debe dar la sensación de que hay una cultura europea

que todavía está por venir, que se está formando (...). Es el origen de una Europa plurinacional - lo que llamo con un pequeño juego de palabras *hinternacional* -. Cabe pensar en los beneficios de una *koiné* por encima de las identidades nacionales. Hoy la palabra *Mitteleuropa* se ha convertido en el modo de pensar en una Europa realmente diversa y liberada de las ideologías de dominio".<sup>26</sup>

Claudio Magris conoce a fondo la cultura que rodea el famoso río y se plantea el recorrido con una estructura muy clara, donde se puede apreciar su mente analítica y precisa: hay una parte inicial que se ocupa de Alemania, un cuerpo central dominado por el área austrohúngara y una parte final donde vive una verdadera amalgama de razas (turcos, caucasiáneos, cingaros, búlgaros, valacos, rusos, serbios, lipovenos).

Está claro que el antecedente literario más cercano es el *Viaje Sentimental* de Lawrence Sterne, y Magris lo reconoce sin problema alguno, pero también está claro que el lector se encuentra ante una obra totalmente novedosa por planteamiento y por estilo:

" Danubio es un viaje sentimental a lo Sterne, no hay metas obligadas ni etapas ilustres, una historia oída casualmente (...) los ojos de una camarera son más importantes que los grandes momentos y monumentos (...). Danubio ha sido definido como un manual de guerrilla contra el olvido (...) la ironía que acompaña la conciencia de esta batalla no es una debilidad, sino una fuerza elástica del guerrillero viajero. Hay también una ironía que atañe al conocimiento. El yo que viaja es un intelectual que teme no estar a la altura de la vida y de la historia y que cuando se siente en dificultad saca desesperadamente de su bolsillo sus cartas, sus fichas, su erudición, para construir un castillo de naipes frente a la imprevisibilidad de la vida (...). Pero la vida es siempre más fuerte (...). El yo, el viajero intenta defenderse con una erudición maníaca y cómica que resulta heroicamente inadecuada. La inadecuación enseña la ironía y la ironía que coloca todo lo finito y también a nosotros mismos ante lo infinito, enseña a amar nuestra cómica pequeñez. Este sentimiento autoirónico induce también a enmascarar, por discreción, los temas explícitamente grandes - la tragedia, la culpa, la vergüenza - en los pequeños incidentes en los que el yo experimenta la

violencia de la realidad y la propia complicidad pero se prohíbe cualquier gran gesto, no se hace la ilusión de ser un protagonista, ni siquiera negativo".<sup>27</sup>

El Danubio de Magris es el río verdadero, como parece por todo aquello que el autor describe a lo largo del viaje, o es imaginario, ya que no se sabe ¿de dónde nace y cómo se pierde en el mar Negro?

Ésta es la ironía: no importa en absoluto si es una u otra cosa, ya que el lector recibe una enorme cantidad de informaciones y noticias, se atiene a una guía excepcional en un viaje algo más largo de 3.000 kilómetros; en fin, el Danubio existe porque el lector puede seguir su curso, no importa si el río es azul o *biondo*,<sup>28</sup> si es amarillo u ocre.

Cada uno tiene su Danubio y Magris parece sugerir al lector la oportunidad de viajar para conocer su propio Danubio, su propia geografía:

"Danubio è una metafora della complessità, della contraddittoria pluristratificazione dell'identità contemporanea - di ogni identità, perché il Danubio è un fiume che non si identifica soltanto con un popolo, con una cultura, bensì scorre attraverso tanti paesi diversi, tanti popoli, nazioni, culture, lingue, tradizioni frontiere, sistemi politici e sociali (...). Il protagonista di Danubio, mentre viaggia lungo le rive del fiume e attraversa città, campi, osterie, compie anche un viaggio interiore nei propri inferi, nei labirintici meandri della propria personalità, nel proprio inconscio".<sup>29</sup>

El libro se compone de nueve capítulos, cada uno de los cuales presenta un subtítulo donde se indica el argumento fundamental y, a su vez, está dividido en varios párrafos - en total cientosetenta - de longitud variable, que nacen de distintas ocasiones, tanto geográficas como de reflexión ética, filosófica, social

y literaria.

Cada uno de los fragmentos sirve como punto de concreción y de partida para reflexiones que a veces se alejan del núcleo fundamental, desmenuzándose en miles de detalles y a veces, en cambio, se contraen formando un nudo intricable de conceptos o de sugerencias literarias o filosóficas alimentadas por una simple palabra, una presencia o una mirada del viajero a su alrededor.

Nada parece superfluo, nada sin motivo; al contrario, todo tiene su razón de ser en el viaje mismo, '*le indefinite peripezie del viaggiare*'.<sup>30</sup>

En cada página aparecen descripciones de paisajes entremezcladas con hechos históricos, citas de nombres y obras de personajes famosos y puntos de vista del yo-viajero, como si cada página fuese en sí un pequeño viaje en la profundidad llevado a cabo mientras que el río sigue su camino en horizontal, en la superficie.

Todo parece relatado por la voz monologante de este viajero, una voz cuyo dueño y cuyo timbre se desconocen por completo; sin embargo esta ausencia no es importante. Pues esta voz se hace eco único de las múltiples voces de todos y cada uno de los innumerables elementos y personajes que viven en el libro; es casi como si se tratara sólo de una pluma que redacta lo que ha visto y oído:

"Fra un viaggio e l'altro, tornati a casa, si cerca di stendere le gonfie cartelle di appunti sulla piana superficie della carta, di trasferire plichi, bloc-notes, dépliants e cataloghi su fogli battuti a macchina. Letteratura come trasloco; qualcosa, come in ogni trasloco va perso, qualcosa salta fuori da ripostigli dimenticati (...).

Per distogliere lo sguardo dal proprio pozzo profondo non c'è nulla di meglio che volgerlo all'analisi dell'identità altrui, interessarsi alla realtà e alla natura delle cose".<sup>31</sup>

La primera parte del libro, titulada *Una questione di grondaie ( Le sorgenti)*, está dedicada al análisis del misterio del nacimiento del río Danubio, a la contienda, cómica para quienes la miran desde fuera y seria para quienes la viven en primera persona, entre las ciudades de Furtwangen y Donaueschingen, ambas en la Selva Negra, a apenas unos 35 km. la una de la otra, que luchan desde siempre por tener el privilegio del origen del Danubio.

Partiendo de la observación de la peculiaridad de que en la segunda ciudad el origen del río se encuentra dentro de la antigua residencia del príncipe, formando parte integrante del castillo de los Fürstenberg, como se puede averiguar por medio de folletos informativos, refranes populares, oficinas públicas, mientras que en Furtwangen la burguesía local se jacta de que sus orígenes del Danubio garantizan al río 48,5 km. más de longitud, nace el comentario de Magris, irónico como en muchas ocasiones, pero de una ironía que es índice de sabiduría consciente de la pequeñez del hombre, que quiere verlo y reducirlo todo a su medida:

"È una piccola e tarda ripercussione della Rivoluzione francese nella arretrata 'misericordia tedesca', il borghese dedito alle professioni liberali e piccolo proprietario che si erge contro la nobiltà feudale e i suoi stemmi".<sup>32</sup>



El insoluble problema de la contienda ofrece al viajero-narrador también la ocasión para una reflexión sobre el tema de la escritura que no interrumpe el devenir del relato:

"I passi verso la casa assomigliano alle frasi su un foglio di carta, il piede tasta il terreno acquitrinoso e aggira una pozzanghera come la penna ciruisce e attraversa lo spazio bianco del foglio, evita un ingorgo del cuore e del pensiero e procede oltre come se esso fosse una macchia di inchiostro, fingendo di averlo superato, mentre lo ha soltanto schivato e lasciato indietro, irrisolto e scivoloso. Lo scrivere dovrebbe essere come quelle acque che scorrono fra l'erba, ma quella freschezza sorgiva, timida eppure inesauribile, quel canto sommesso e ritroso della vita assomiglia allo sguardo assorto e profondo di Maddalena, non alla torbida aridità della scrittura, condotta d'acqua la cui erogazione è spesso difettosa. L'anima è gretta, si rimproverava Keplero, e si rifugia negli angolini della letteratura anziché indagare il disegno divino nella creazione. Chi si affida solo alla carta può scoprire alla fine di essere una mera *silhouette* ritagliata da una velina, che trema e si accartoccia al soffiare del vento. È il vento che il viaggiatore vorrebbe, l'avventura, la cavalcata in cima alla collina".<sup>33</sup>

Al contrario, permite al lector recordar unas palabras de Barthes:

"(...) In fondo le nostre (...) pratiche modulano questo viaggio del corpo (del soggetto) attraverso il linguaggio: viaggio difficile, tortuoso, variato (...)",<sup>34</sup>

e ir al paso de quienes están realmente caminando por la pradera mojada a la búsqueda del nacimiento del río.

El andar, el viaje, a lo largo de todo el libro se desarrolla de esta forma: es un andar físico, a través de lugares y espacios concretos y es un andar sentimental, emocional, cultural a través tanto del tiempo histórico como del tiempo personal, íntimo del hombre.

La impresión general es la de asistir a la proyección de una película de viaje

acompañada constantemente por una voz fuera de campo que enciende, en y para el espectador, luces que iluminan rincones aparentemente muy lejanos y muy escondidos, todos a la vez o uno a uno, sugeridos por el propio andar del viaje:

"Questa voce narrante non è la mia, ma è piuttosto un'altra, nella quale, in sordina, echeggia spesso la mia. Non si sceglie una voce, uno stile una scrittura, è l'oggetto che la impone. Diversamente da quando si scrive assumendo direttamente delle posizioni e parlando direttamente in prima persona, ad esempio politicamente o moralmente, un senso espresso in una storia o in un testo letterario non può essere tradotto in una formulazione ideologica o tesi filosofica generale".<sup>35</sup>

Se va poco a poco componiendo un enorme mosaico donde cada tesela tiene importancia por sí misma y a la vez adquiere resonancia e interés especial por el lugar que ocupa en el diseño general.

El lector, a lo largo de la obra, o sea a lo largo de los 3.000 kilómetros del curso del río, aunque nunca haya estado en estas regiones de Europa central, no se siente fuera de lugar, no se siente abandonado ni extranjero. Al contrario, tiene la tangible sensación de estar recorriendo un paisaje muy familiar, un paisaje donde albergan sus pensamientos, de donde emergen sus impresiones, sus recuerdos, sus sensaciones y visiones trasladadas al papel por la sabia pluma de un yo-viajero que tiene la rara habilidad de saber interpretar y reconstruir, nivelar y sugerir:

"Credo che, forse mai come oggi si scriva per il lettore sconosciuto, per quel lettore che improvvisamente può assumere anche i connotati dell'amico che incontriamo ogni giorno o della persona con cui viviamo, ma che, come lettore è sempre sconosciuto. Non credo che si debba avere, nei confronti del lettore, nessuna attitudine accattivante: non si deve prenderlo per mano e condurlo come un cicerone nel proprio mondo, illustrandoglielo perché si

risparmi la fatica e ci trovi simpatici. In ogni senso il lettore è paritetico e va considerato come tale (*mon frère*). Un vero libro deve costringere il lettore a rifare più o meno quasi la stessa fatica che ha fatto l'autore nello scriverlo; solo questo è il significato vero, stilistico, ma non solo stilistico, dell'avventura letteraria. Se qualcosa non si capisce, peccato, ma succede anche nella vita; i rapporti autentici non sono quelli privi di difficoltà e di ambiguità. Si scrive, dicevo per un lettore sconosciuto e, in fondo, sempre per un lettore individuale. Anche quando si raggiungono molti lettori si raggiungono, nonostante tutti i meccanismi collettivi che conosciamo, sempre lettori individuali. Almeno a me è successo e continua a succedere questo, in un rapporto estremamente intenso - anche faticoso - con molti singoli lettori, ad esempio per lettera".<sup>36</sup>

Además, el lector puede volver atrás, adelantarse en la lectura, saltar páginas; en una palabra, componer su propio viaje sin perder el hilo del discurso, ya que los recorridos son tan numerosos que siempre volverá a encontrar el suyo u otro en el que podrá sentirse como en casa; cada página le abre las puertas a unos mundos desconocidos y fascinantes, que sólo a partir de aquel momento pasan a ser un poco suyos.

El auténtico viajero recorre siempre una ruta del espíritu, conoce y sabe comunicar el placer de la lectura como del descubrimiento:

"Errando per le volte e i meandri e le ramificazioni del fiume, nell'intrico di acque e di rive che costituiscono direzioni e frontiere così vaghe da parere immaginarie, il viaggiatore narrante coglie la poesia del confondersi con la vitale anarchia della natura: una esaltazione dei sensi, una fraternità con le cose perduta e riconquistata, un abbandono alla libera fluente continuità dell' 'apprendere' dopo gli inesauribili esercizi del 'comprendere' sapiente (...).

Non avevamo mai letto un libro al pari di questo tutto cultura, erudizione, discussione, dove l'autore ad ogni tappa appena sceso dal battello corre a consultare la biblioteca del luogo, ma dove tutto è narrazione, tutto risulta spontaneità e intimità e godimento personale".<sup>37</sup>

Por esto, quizá, se explica en parte el gran éxito del libro en todos los países del mundo, incluidos Estados Unidos, siempre bastante resistentes a la

penetración de productos de la vieja Europa, y en grupos de lectores de nivel cultural verdaderamente distinto. Cada uno ha podido encontrar en el libro lo que más se acerca a su sensibilidad y a su forma de ver la realidad, la historia. O sea, cada uno ha podido encontrar la manera de desarrollar su viaje personal a orillas del Danubio.

Es cierto que en la época actual, época de consumismo frenético y compulsivo, donde se buscan productos de fácil lectura, de diversión pura y de poco peso cultural, es casi un milagro que una obra como esta haya podido levantar un interés tan grande y a lo largo de tantos años, hasta el punto de que se ha llegado a hablar de un '*caso Magris*', como el mismo autor recuerda en distintas ocasiones:

"In particolare, per quel che riguarda il caso *Magris* sarebbe da sottolineare la differenza fra l'eco nei paesi in cui ero già conosciuto prima di *Danubio*, come Italia, Germania e Austria e negli altri. Infatti è da tenere presente la differenza fra l'entusiasmo e soprattutto l'apertura ad accogliere i testi per quello che sono, in questi altri paesi, proprio perché non c'era alcuna immagine già precostituita di me, e invece una certa diffidenza, una certa stereotipia in Italia e in Germania, dove, essendo già noto io prima quale saggista e germanista, qualsiasi cosa io faccia, tende ad essere interpretata come opera di critica o di germanistica, e dove c'è una certa, più o meno inconsapevole, riluttanza, forse, a considerarmi uno scrittore *tout court*, piuttosto un *outsider*. Non dovunque, naturalmente; non presso il pubblico, non in generale, ma semmai piuttosto negli organi deputati al dibattito letterario. Inoltre, sempre nel caso *Magris*, ci sarebbe da dire che mi trovo dinanzi ai problemi del troppo, anziché ai problemi del poco. Molto spesso vengo sottoposto a delle sollecitazioni, a delle offerte, a qualche cosa che mi appare, spesso, contemporaneamente come un dovere, una seduzione e insieme un peso (...)"<sup>38</sup>

"Hay gentes muy simples, sin conocimiento de esa cultura, que me escriben y que comprenden todo sin tener idea de ese mundo, quizá sin saber si Grillparzer es un personaje inventado como Amedeo o como los otros que viajan a lo largo del río, pero que de inmediato comprenden que se trata de un viaje a través de la vida (...). Creo que un novelista, un escritor, debe considerar al lector como su hermano, como alguien al mismo nivel. Hay

que evitar una actitud didáctica, como si fuera un profesor y los lectores alumnos, escolares (...). Si yo tuve una experiencia compleja, difícil, durante la escritura de *Danubio*, el lector debe recorrer el mismo camino, con el mismo compromiso. Solo así cobra significado la lectura de un libro. De otro modo serían libros falsos que dan explicaciones, que embotan las dificultades de la vida".<sup>39</sup>

La misma imposibilidad de establecer el lugar de nacimiento del río le parece a

Magris signo claro de haber entrado en la *civiltà danubiana*:

"Siamo già in piena civiltà danubiana, nel mondo dell'Azione Parallela, il comitato musiliano [<sup>40</sup>] che per festeggiare il settantesimo anniversario del regno di Francesco Giuseppe vuol celebrare il principio fondatore della civiltà austriaca - e di quella europea *tout court* - ma non lo trova e scopre così che tutta la realtà è campata in aria, che il suo macchinoso edificio si poggia sul nulla. Il Danubio è la Mitteleuropa 'hinternazionale', come la celebrava a Praga Johannes Urzidil, un mondo 'dietro le nazioni' (...). La Mitteleuropa 'hinternazionale' oggi idealizzata quale armonia di popoli diversi, è stata certo una realtà dell'impero asburgico, nell'ultima stagione (...). Incapace di realizzare l'unificazione tedesca (...) l'Austria asburgica cerca una nuova missione e una nuova identità nell'impero sovranazionale, crogiolo di popoli e di culture. Alle radici del mito asburgico, che contrappone il Danubio al Reno, sta questa lacerazione storica e quanto più essa si acuisce tanto più intensa si fa l'elaborazione del mito".<sup>41</sup>

La incertidumbre que rodea los orígenes del río refleja las preguntas sobre los orígenes de Europa y, por consiguiente, sobre su identidad: como cada pregunta que busque una respuesta definitiva, también ésta se queda sin respuesta. Como posibilidad vital queda sólo el viaje, que representa la libertad de toda obligación y de todo punto de vista preconcebido, la libertad de ir descubriendo a cada momento una perspectiva nueva.

El Danubio que existe y no existe, se llama y no se llama Danubio, recuerda que, como ocurre con cada hombre, la única forma de clasificarlo es llamándolo 'Noteentiendo'; sólo la presencia de la persona amada,<sup>42</sup> punto de referencia

'*inconfutabile*', consegue comunicar cierta seguridad:

"Ma in questa sera, lungo il fiume che d'estate, ci dicono, talora scompare, il passo accanto al mio è inconfutabile come quel corso d'acqua e nella sua onda, seguendo la curva delle rive, forse so chi sono".<sup>43</sup>

Se reemprende el viaje de la escritura; '*forse scrivere significa colmare gli spazi bianchi dell'esistenza*'<sup>44</sup> dice Magris, recordando al lector a Sartre:

"(...) scrivo sempre. Che c'è da fare di diverso? *Nulla dies sine linea*. È la mia abitudine e poi è il mio mestiere. Per molto tempo ho preso la penna per una spada: ora conosco la nostra impotenza. Non importa: faccio, farò dei libri (...). La cultura non salva niente né nessuno, non giustifica. Ma è un prodotto dell'uomo: egli vi si proietta, vi si riconosce; questo specchio critico è il solo ad offrirgli la sua immagine (...)." <sup>45</sup>

y se reemprende el viaje a lo largo del río. '*Lì inizia il fiume, la sua discesa. Seguendola è opportuno cercare anche soste, deviazioni, ritardi*'.<sup>46</sup>

La parada en el Museo de los relojes de Furtwangen ofrece ocasión para reflexionar sobre el tiempo, intentar buscar su valor para cada individuo, su dilatación y contracción histórica, su dirección y velocidad siempre cambiantes, inaprensibles, nunca catalogables de manera unívoca. Mientras, aparecen las sombras de Braudel y Bloch, acompañadas por Flaubert, Kierkegaard y la inmóvil flecha de Zenón. Es verdad, el tiempo no se puede medir en el presente pues en el presente sólo se vive, se ama, se mira:

"La vita, diceva Kierkegaard, può essere compresa solo guardando indietro, anche se dev'essere vissuta guardando avanti - ossia verso qualcosa che non esiste".<sup>47</sup>

El recuerdo de Bissula, la esclava suaba amada por Ausonio y por él liberada y llevada a Roma, ofrece la ocasión para llevar a cabo una reflexión sobre la identidad: *'acquistare una nuova identità non significa tradire la prima, ma arricchire la propria persona di una nuova anima (...) l'identità è una ricerca sempre aperta'*.<sup>48</sup>

La naturaleza, en estos parajes, silenciosa y vital, lleva al viajero a mirarse a sí mismo, a sentirse casi fuera de lugar y por lo tanto a subrayar, una vez más, el valor de la presencia constante y silenciosa de la mujer amada, que consigue sacarle de una peligrosa inmovilidad, haciendo que repita las palabras del Talmud sobre lo que vale un hombre sin una mujer:

"C'è tanto silenzio, il vento arriva discreto e fresco, quasi a ricordare come potrebbe essere la vita, vela tesa che si lascia dietro una scia di spuma; con questo vento, chi indulge o cede all'aridità si sente in colpa, dietro il rituale delle piccole fobie di cui si fa schermo come uno scapolo kafkiano. C'è come un velo dinanzi alle cose, che le appanna e impedisce di desiderarle. In questi momenti di siccità interiore si teme il campo aperto, si vorrebbe una stanza chiusa e poco arieggiata, nella quale trincerarsi e organizzare le proprie meschine difese. Ma due zigomi pannonicici, ancora una volta, sciolgono questi ingorghi, spazzano via l'aria viziata rimasta in qualche angolo e tutto riprende a scorrere, sciolto e libero (...) poco più tardi (...) vengono in mente le parole del Talmud e di Bertoldo (...) su che cos'è un uomo senza una donna".<sup>49</sup>

La figura femenina sin nombre que gracias a la descripción de pequeños y fundamentales detalles - los ojos, el color del pelo, una mirada, la curva del cuello, el perfil de los labios - aparece a lo largo de toda la obra, es la metáfora del amor. Es el amor ideal pero no idealizado, el amor vital de un matrimonio donde el uno se apoya en el otro, el uno saca fuerzas del otro, ofreciendo a su vez energía de una forma complementaria. *'L'amore per Magris non è nel*

*vortice della passione ma nella costanza degli affetti. Non è nella solennità dei grandi gesti ma nella premura di ogni giorno verso la persona amata. Appartiene non all'imponenza della tragedia ma alla quotidianità della vita, nelle sue forme più semplici e comuni*.<sup>50</sup>

El propio autor así la define:

"C'è, nel libro, un personaggio, anzi il personaggio chiave della vita amorosa del protagonista, che non viene mai nominato, a differenza degli altri personaggi femminili, chiamati per nome e descritti. Questo personaggio invece non è mai nominato, proprio perché è la figura dell'amore, irrepresentabile, non catturabile. Ed è la figura dell'amore come esperienza, come vita condivisa. Ad esempio, a un certo punto il protagonista si lamenta che la lingua italiana non conosca il duale e che questo non gli permetta di distinguere subito, quando dice 'noi' se intende dire lui e Amedeo, Maria Giuditta e altri, oppure lui e la compagna, nascosta e onnipresente, della sua vita. Questa figura è descritta tutt'al più nel momento in cui sta per dileguare, mentre sta sparendo dietro l'angolo di un edificio; è la figura della vita condivisa e infatti si paragona la curva della sua gola all'alveo del tempo, al letto del fiume, all'arricchimento che gli anni portano ad un viso amato giorno per giorno, ad una storia vissuta in una continuità epica (...) è un presente, è una presenza".<sup>51</sup>

Otros personajes femeninos aparecen en el libro: mujeres famosas o mujeres desconocidas de hombres famosos, pero ninguna tiene la fuerza y la *presenza* de la única que no se nombra porque no hace falta: ella es.

El primer capítulo concluye con la descripción de lugares que llaman a la memoria a Heidegger y a Céline, el uno caído en el fascismo por un sentimiento malentendido de pertenencia a sus propios orígenes, el otro que se dejó deslumbrar por la revelación del Mal, cuya banalidad culpable fue incapaz de ver. De hecho, Céline se vanagloriaba de no ser un *impiegato*:

"Usare il termine 'impiegato' come un'ingiuria è solo una banale volgarità: comunque Pessoa e Svevo l'avrebbero accolto come un giusto attributo del



poeta. Quest'ultimo non assomiglia ad Achille o a Diomede che infuriano sul cocchio di guerra, ma piuttosto a Ulisse, che sa di non essere nessuno. La sua epifania è questa rivelazione dell'impersonalità che lo dissimula nella prolissità delle cose, come il viaggio cancella il viandante nel brusio della strada. Kafka e Pessoa viaggiano non al termine di una notte tenebrosa, ma di un'incolore mediocrità ancora più inquietante, nella quale ci si accorge di essere solo un attaccapanni della vita e in fondo alla quale ci può essere, grazie a questa consapevolezza, un'estrema resistenza della verità. Il Messia verrà per gli anonimi e i dimessi, non per i muscolosi della Vita".<sup>52</sup>

Una vez más el yo-narrador desaparece y se confunde con todos los demás anónimos viajeros de la vida y finalmente teoriza sobre la desaparición del poeta, quien tiene que saber que no es nadie, como Ulises, y justamente por eso puede ser '*un attaccapanni della vita*', en el sentido que es la vida la que busca al poeta para entrar en la poesía, nunca al revés:

"Esta riqueza y variedad temáticas, presentadas de un modo discontinuo, son la condición de posibilidad del relato, en el que no importan tanto los personajes como la trama de la acción. No son los personajes los que diseñan la acción sino justamente lo contrario, en la acción aparecen los personajes. De este modo se destaca la imprevisibilidad como nota esencial del arte del relato. La apuesta por lo imprevisible supone la instalación en el curso mismo del vivir, del narrar o del fluir del río".<sup>53</sup>

Son iluminantes estas reflexiones, que se podrían identificar con lo que dice Y.

Lotman sobre el texto artístico:

"La verdad científica existe en un campo semántico; la artística, simultáneamente en varios, en su correlación recíproca. Esta circunstancia aumenta bruscamente el número de rasgos significantes de cada elemento (...).

Propiedad esencial del texto artístico es su doble relación de similitud: es semejante a un determinado fragmento de la vida que representa - una parte del universo - y es semejante a todo el universo".<sup>54</sup>

El segundo capítulo se titula *Il Danubio universale dell'ingegner Neweklowsky (Germania)*, presenta una cantidad de fragmentos mucho más grande que el

primero y se abre con una presencia sugerida:

"Si è felici accanto alle persone che fanno sentire l'indubitabile presenza del mondo, così come un corpo amato dà la certezza di quelle spalle, di quel seno, di quella curva dei fianchi e della loro onda che regge come un mare",<sup>55</sup>

presencia que tiene una concreción que elimina cualquier duda sobre la existencia de la realidad, a pesar de que esta a cada instante se borra y se aleja de nuestros ojos y además recuerda, aunque a lo largo del gran río Danubio, la presencia sólida y reconfortante de la mar, símbolo constante de *persuasione*:

"(...) amnios originario de la humanidad y cuna de civilización, la forma griega que nace perfecta del mar como Afrodita, la gran prueba del alma de la que habla Musil, el encuentro con el símbolo de lo eterno y de la persuasión, es decir, de la vida que reluce en su puro presente incorrutable, en su plenitud de significado".<sup>56</sup>

A la llegada a Ulm, ciudad del Danubio superior, viene a la mente del yo-viajero - que no para de tener ojos y oídos bien abiertos además de frecuentar las bibliotecas de todos los lugares que se encuentra en el recorrido - el ingeniero Ernst Neweklowsky, quien empleó toda su vida estudiando y describiendo los confines del curso superior del Danubio en relación con la historia de la navegación a través de los siglos. Fue tan prolijo que llegó a redactar una obra de 2.164 páginas y de casi seis kilos de peso. Se sintió protegido por todo ese papel y lo eligió como escudo, como defensa contra la vida; fue la materialización de su ilusión de llegar a la eternidad o, mejor dicho, el fruto de su obsesión de totalidad. Nada ni nadie le pudo hacer comprender la inutilidad de la catalogación. Su fe fue tan fuerte que se le olvidó que el río corre hacia el

valle, hacia la desembocadura, como todos los hombres.

El ingeniero, se pregunta el narrador, ¿ fue *persuaso* o no?:

"La persuasione, ha scritto Michelstaedter, <sup>57</sup> è il possesso presente della propria vita e della propria persona, la capacità di vivere a fondo l'istante senza l'assillo smanioso di bruciarlo presto, di adoperarlo e usarlo in vista di un futuro che arrivi più rapidamente possibile e dunque di distruggerlo nell'attesa che la vita, tutta la vita, passi velocemente. Chi non è persuaso consuma la propria persona nell'attesa di un risultato che ha sempre da venire, che non è mai. La vita come mancanza, come *deesse* (...). La 'rettorica', ossia l'organizzazione del sapere, è l'enorme ingranaggio della cultura, il febbrile meccanismo dell'attività con il quale gli uomini incapaci di vivere riescono a ingannarsi, a precludersi l'annientante consapevolezza della loro mancanza di vita e di valore, a non accorgersi del loro vuoto". <sup>58</sup>

La presencia de Michelstaedter es una constante en todo el libro, ya que, de una forma más o menos directa, aparece continuamente la *persuasione* como la forma de vivir el presente en su plenitud, la única que permite al hombre escapar del apretón de la vida moderna, que siempre pide más y más, dejando sin aliento y empujando a malgastar días, amistades, cariño.

El mismo viaje, con sus frecuentes pausas, con el pensamiento que sigue un camino que a veces puede parecer desordenado, extemporáneo, quizá hasta *extravagante*, con la clara y constante invitación a detenerse, son la muestra de la búsqueda de la *persuasione*, del querer substraerse a las prisas, al deber hacerlo todo siempre y sólo pensando en el después:

"Sólo mediante la persuasión se arrancan momentos de significado al desierto de la ausencia y de la temporalidad. Toda verdadera poesía arranca de la persuasión y de ahí su capacidad de evocación. Evocar es descubrir panoramas pero no mediante la mirada directa, intencional, sino haciendo un guiño mediante la perspectiva indirecta, oblicua. Evocar no es señalar con el dedo, sino mirar a la realidad fingiendo que se está mirando a otro lado. Se trata de la necesaria ironía que reclama toda gran pasión. La mirada oblicua de quien está persuadido, apasionado por la

realidad, no es en ningún caso la mirada sesgada del escéptico, la perspectiva exclusiva del yo, sino la mirada de aquél que lo espera todo del otro (...) y no se atreve a reclamarlo. El *Danubio* es un ejemplo magistral de esta capacidad de evocación. Claudio Magris seducido por la historia y por la cultura europeas, aborda el tema oblicuamente, esto es narrativamente, siguiendo la mirada vagabunda y como distraída del viajero que (...) no deja de evocar el gran tema de la cultura europea".<sup>59</sup>

Los párrafos del capítulo dedicado a Alemania son muchos y de distinta tipología; unos largos y unos muy cortos, se ocupan de los problemas más dispares, dando realmente la sensación de una mirada que se mueve en círculo y capta visiones y ángulos especiales de las cosas sin necesidad de relacionarlas entre sí, porque todas están relacionadas precisamente gracias a la mirada siempre constante de los ojos del mismo personaje que ahondan en el tiempo además de extenderse en el espacio circunstante.

La ciudad de Ulm ofrece al viajero ocasión para reflexionar sobre la ideología de la vieja Alemania:

"Ulm è un cuore del particolarismo tedesco sacro-romano-imperiale e della vecchia Germania fondata sul diritto consuetudinario, che sanciva tradizioni e differenze storiche, opponendosi a ogni potere centrale, ad ogni forma statale ed anche ad ogni codificazione unitaria".<sup>60</sup>

así como para explicar al lector el significado de la palabra *Sonderling*, que en alemán designa el personaje excéntrico y solitario, como muchos héroes de Hoffmann o Jean Paul, y también alude a la separación, típica del alma alemana, entre ética y política, lo que, si permitió la resistencia moral de tanta gente al nazismo, impidió la organización de una resistencia política.

En Ulm la resistencia contra Hitler la hicieron, en cambio, dos jóvenes hermanos, con las manos desnudas y llenos de entusiasmo y de ganas de vivir, cuya historia:

"(...) è l'esempio della resistenza assoluta che Ethos oppone a Kratos; (...) sapevano che la vita non è il supremo valore e che diventa amabile e godibile quando è posta al servizio di qualcosa che è più di essa e che la rischiara e riscalda come un sole. Per questo andarono sereni incontro alla morte, senza paura, ben sapendo che il principe di questo mondo è già giudicato".<sup>61</sup>

La idea de la fidelidad alemana, tan fuerte y ciega que se vuelve autodestructiva, encuentra ejemplo en Rommel, cuyo funeral se celebró en Ulm, delante de una multitud que continuó creyéndolo un héroe ya que ignoraba que el régimen le había dado a elegir entre un proceso y el suicidio:

"Nella scelta di Rommel ha certo giocato un ruolo eminente quell'educazione tedesca al rispetto e alla fedeltà che è di per sé un grande valore, la lealtà verso chi sta a fianco e verso la parola data, ma che affonda radici così profonde da non riuscire a strapparle neanche quando il suolo natio è diventato un putrido pantano. Quella fedeltà è così forte che impedisce talora di accorgersi dell'inganno di cui si è vittima, di capire che si è diventati fedeli non ai propri dèi ma a mostruosi idoli e che, in nome dell'autentica fedeltà, è doveroso ribellarsi a chi la esige abusivamente".<sup>62</sup>

El itinerario del viajero parece cambiar de repente: las noticias sobre el precio del pan, el barrio de los pescadores, el mercado de los cerdos se mezclan con el recuerdo de Einstein, que nació en Ulm, y de Kepler que publicó en esta ciudad sus *Tavole Rudolfine*. Las ciudades, las casas, los museos, los mercados, la misma gente, permiten, también en la realidad cotidiana, desarrollar una especie de pensamiento libre, de alguna manera lo que los psicólogos llaman *libre asociación*, que por un lado constituye casi una toma de

posesión de los lugares que se miran, por otro, como en este caso, son muestra de la conocida capacidad de evocación de Magris.

El viajero observa lo que le rodea y va más allá:

"Inventa poco y a la vez todo entra en un proceso de reinvención. Su proceso es el rastreo, la búsqueda y el hostigamiento paciente frente al escondite donde se oculta ese detalle que huye a los ojos del cazador, del observador de laboratorio, del poeta en ejercicio. Es una literatura del esbozo, de esos pequeños detalles propios de la fragmentariedad habsbúrgica de cuerpos separados y estatutos especiales, 'en los que la vida manifiesta su gracia o su nulidad'. Pero, también se nos ha reconciliado con el tiempo y su medida: con el instante saboreado y la opaca inmovilidad de las pausas alargadas, de las Acciones Paralelas a lo Musil".<sup>63</sup>

Es realmente el andar típico de un viaje libre de la ansiedad de llegar, de un viaje que tiene como fin la descripción de lo que se ve y de lo que no se ve pero está o estuvo allí. El encuentro con el otro, con lo diferente, aunque sea un monumento, un libro, una reflexión, una persona real, uno de los acompañantes del viajero tiene siempre su importancia, porque todo forma parte de una realidad de la que el yo narrador quiere tomar conciencia.

Desde Ulm emergen también las figuras de Napoleón y Grillparzer el primero porque venció aquí al ejército de Austria y entró en Viena, el segundo, clásico escritor de teatro austríaco del siglo XIX, porque vio en el conquistador a alguien que llevaba la modernidad, agresiva y violenta, a su mundo tradicional, seguro y éticamente armonioso, representado por el Danubio.

Grillparzer era un hombre dividido e hipocondriaco, pero reverente hacia la unidad de la persona a la que aspiraba. Napoleón representa la moderna fiebre de acción, el deseo continuo de ir siempre más allá, es el típico ejemplo de quien, no siendo *persuaso*, quiere, más que hacer, haber ya hecho.

Luego aparece Jean Paul, '*contemporaneo di Goethe e Schiller e scrittore anticlassico*' <sup>64</sup> cuya escritura, según Magris, tiene los mismos rasgos del Imperio:

"Quella sintassi era anche lo specchio dell'Impero, di quel Sacro-Romano-Impero del quale ci si chiede, nel *Faust* goethiano, come facesse a tenersi ancora insieme; le frasi di Jean Paul, che sembrano tutte delle secondarie prive della principale e penzolanti nel vuoto o almeno rette da un centro difficile da scoprire, riflettono una compagine politico-sociale sovraffollata di periferie, particolarismi, deroghe, corpi separati e statuti speciali e mancante di una salda struttura centrale, com'era l'Impero tedesco ormai prossimo alla sua fine anche formale.

Anche da quel mondo, vero serbatoio di materiale satirico, Jean Paul imparava a sentire la vita come mancanza, come *deesse* (...) egli è il poeta dell'esistenza intesa quale carenza di persuasione, ossia di vita vera, ma (...) strappa, grazie alla poesia, territori di persuasione (...)" <sup>65</sup>

Jean Paul sabe franquear fronteras, sabe hacer hablar a las contradicciones, sabe utilizar el humorismo para luchar contra la angustia de una realidad cada vez más claramente privada de cualquier sentido. Él, no obstante su distancia histórica, es un contemporáneo, ya que ha visto con asombrosa claridad el quebrarse de la realidad, la fragmentación ineludible e insalvable del yo del hombre, ha intuido la presencia de un *más allá* detrás de cualquier manifestación de realidad tangible:

"Qualunque sia l'opinione o la fede professata dagli uomini, ciò che li distingue è soprattutto la presenza o l'assenza, nel loro pensiero e nella loro

persona, di questo oltre, il loro sentimento di abitare un mondo compiuto ed esaurito in se stesso oppure incompleto ed aperto all'altrove. Il viaggio è forse sempre un cammino verso quelle lontananze che splendono rosse e viola nel cielo della sera, oltre la linea del mare e dei monti, nei paesi sui quali sorge il sole che da noi tramonta. Il viandante avanza nella sera, ogni passo lo inoltra nel tramonto e lo conduce oltre la striscia infuocata che si spegne. Il viaggiatore, scrive Jean Paul, è simile al malato, è in bilico fra due mondi. Il cammino è lungo anche se ci si sposta soltanto dalla cucina alla stanza che guarda verso occidente e sui vetri della quale s'incendia l'orizzonte, perché la casa è un regno vasto e sconosciuto e una vita non basta per l'odissea fra la camera dell'infanzia, quella da letto, il corridoio in cui si rincorrono i figli, la tavola da pranzo sulla quale i tappi delle bottiglie sparano a salve come un picchetto d'onore e lo scrittoio con alcuni libri e alcune carte, che cercano di dire il significato di questo andirivieni fra la cucina e il tinello, fra Troia e Itaca".<sup>66</sup>

Resulta cada vez fascinante darse cuenta de la habilidad con la que Magris entremezcla lo personal con lo objetivo. Así, en este fragmento, hacia el final, entre el curso del Danubio y el filósofo Jean Paul se desliza una reflexión sobre el posible sentido de la escritura, *'le carte che cercano di dire il significato di questo andirivieni'*, con una soltura tan grande que el lector casi no se da cuenta de estar entrando un poco dentro del autor.

El yo-viajero en este caso es, sin duda, el propio Magris, quien desde siempre se ha sentido fascinando por el *oltre*, el 'más allá' entendido como la intención, el deseo o quizá la desgarradora necesidad de ir más allá o de mirar hacia más allá. No se pueden olvidar los sugerentes títulos de algunos libros, como por ejemplo: *Dietro le parole, Itaca e oltre, Un altro mare*,<sup>67</sup> cuyo eje es la idea de la existencia, detrás de las apariencias cotidianas y obvias, de un 'más allá de lo habitual' que se puede aferrar sólo de vez en cuando con la poesía, con la escritura y que desestabiliza casi siempre a los que se dan cuenta de su existencia.



Aquí la identificación entre el escritor Jean Paul y el yo-viajero es casi absoluta por lo menos en lo que se refiere a la peculiar forma de sensibilidad contemporánea, independientemente, por supuesto, de los respectivos resultados narrativos. Dice Magris en *Dietro le parole*:

"L'Ulisse moderno naviga lungo le pareti della propria camera alla ricerca della propria identità - un'identità che risulta sempre più inafferrabile ed evanescente, sempre più destinata a disperdersi e a disseminarsi nei frammenti dell'esperienza che la vita, nella sua corsa, lascia alle proprie spalle".<sup>68</sup>

Con un audaz movimiento, casi inadvertido, el viajero se desliza hacia lo aparentemente frívolo, que sirve para aligerar la parte precedente, y hacia lo personal, aunque no lo parezca a primera vista, ofreciendo al lector una de las más entrañables y bellas digresiones del libro que alude, una vez más, a la compañera de la vida, como se decía nunca nombrada y siempre presente:

"I sensi prediligono, per un'ora di piacere, la rotondità di ciò che è classico e compiuto, la femminilità completamente sbocciata e che non può più divenire, la linea curva e salace della signora, la perfetta finitezza dell'adultera *fin de siècle*. Il mero piacere ha bisogno del tangibile e del finito, non ama l'oltre. Ma se nel piacere s'insinua anche solo il più fuggevole preludio o balenio di *perditio*, esso si desta soltanto al richiamo dell'oltre (...)

(...) noi - la lingua in cui scrivo è carente, la sua grammatica non conosce il duale necessario per coniugare e declinare senza equivoci la sostanza continua della vita - siamo rimasti un po' indietro. Ma anche quelle figure poco più avanti, quei terzi, fanno parte di noi".<sup>69</sup>

Es una digresión que, además de hacer referencia a un profundo sentido de la amistad, conlleva también el sentido de la armonía, de la totalidad, del que se vislumbra contemporáneamente lo contrario: *'anche la comunione di questa sera, la sintonia che ci unisce tutti, si scioglierà. La disaggregazione è*

*l'imperfezione dell'esistenza, la sua mancanza; la vita si sbriciola nelle minime frazioni di tempo, nelle quali - e dunque anche nella cui somma - non esiste niente'.<sup>70</sup>*

Hablando todavía de Jean Paul, mientras el grupo de los amigos avanza hacia otra ciudad, Magris, en realidad, habla de sí mismo y lo confiesa a través de su típica forma oblicua, dando al lector informaciones sobre su manera de escribir, sobre el sentido de la literatura, sobre la humildad que todo escritor debe aprender:

"Ma forse non solo Jean Paul, bensì chiunque scrive è un falsario di se stesso, affibbia con appassionata sincerità ma con arbitraria sostituzione di persona il pronome 'io' a un altro, che in realtà va per la sua strada (...). Chi ha paura dello scacco (...) e non sa accettarlo, si ritira nella letteratura, fra le pieghe della carta (...). La letteratura offre riparo alla mancanza, grazie a ciò che trasferisce sulla carta rubandolo alla vita, ma lasciando quest'ultima ancor più vuota e mancante. Uno scrittore, dice Jean Paul, (...) quando gira per strada senza i suoi taccuini, è completamente ignorante e stupido (...). Ma la carta è buona perché insegna quest' umiltà e apre gli occhi sulla vacuità dell'io. Chi scrive una pagina e mezz'ora dopo, aspettando il tram, s'accorge di non capire niente, neanche ciò che ha scritto, impara a riconoscere la propria piccolezza e capisce, pensando alla vanità della propria pagina, che ognuno prende le proprie elucubrazioni per il centro dell'universo ma, appunto, ognuno. E forse si sente fratello di quella miriade di ognuno (...) e capisce quanto sia stupido, in questo comune e affollato cammino verso il niente, ferirsi a vicenda".<sup>71</sup>

A cada paso el viaje se presenta con más evidencia como viaje interior además de exterior. Cada paisaje, cada color de los alrededores abre las puertas a universos del alma y por lo tanto, más allá de cualquier frontera del tiempo, se puede apreciar una coincidencia de pensamiento entre algunos poetas y escritores de los siglos pasados y lo que siente o piensa el yo-viajero.

Así, en el fragmento citado, además de Jean Paul y Magris, está muy presente Leopardi, el Leopardi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* <sup>72</sup> texto en el que la vida de los hombres se configura como un correr incesante hacia un barranco en cuyo fondo no hay nada. También Leopardi quiso enseñar la humildad de reconocerse pequeños y débiles junto con la fortaleza del alma necesaria para soportar tan cruda verdad, como dice en *La Ginestra o il fiore del deserto*; <sup>73</sup> también Leopardi quiso escribir no para jactarse de sensibilidad o conocimientos superiores, sino por todo lo contrario: para poder pensar que lo que él había descubierto con la fuerza de su reflexión podría ahorrar algo de esfuerzo a los demás hombres, acortarles el camino hacia la inevitable toma de conciencia de la verdad, de que el hombre vale poco en el cosmos y menos aún si se empeña en la lucha contra los demás hombres. <sup>74</sup>

Casi en oposición a esta conciencia fraternal entre los hombres que podría en parte aliviar la dureza de la vida, surge, evocado por la llegada a Günzburg, la ciudad donde nació, el monstruo Josef Mengele, el médico verdugo de Auschwitz, quien se dedicó a idear y poner en práctica torturas increíbles sin perder nunca la sonrisa idiota estampada en la cara, como representando el papel del Ángel de la Muerte; o, mejor dicho, en su autoexaltación, creyéndose el Ángel de la Muerte mientras que en realidad no era más que un vulgar, banal y filisteo asesino. <sup>75</sup>

Pero, consiguió atraer en su infame comportamiento la complicidad de muchos

que se sentían garantizados por la ausencia de cualquier forma de respeto por los hombres, despreciando la frontera entre el bien y el mal:

"Timor domini, initium sapientiae; se manca una legge, un timore, un argine che impedisca di fare ciò che ad Auschwitz si poteva fare impunemente, non solo il dottor Mengele, ma forse ognuno può diventare Mengele (...) una povera mente drogata dalla crudeltà. Mengele in quel momento è incantato dalla trasgressione, la esercita come una specie di culto, pensa che essa illumini la vita quotidiana di una luce superiore. Gli atti che compie sono, oltre che atroci, di un'estrema stupidaggine (...) e che egli (...) pensa invece siano azioni riservate a pochi eletti (...). La mistica della trasgressione s'illude di esaltare il male per il male (...)"<sup>76</sup>.

La condena del verdugo Mengele se amplia a la consideración sobre la necesidad de un claro y definitivo límite entre lo que se puede y no se puede hacer. Los hombres necesitan siempre que alguien o algo los tenga bien encerrados entre rígidos confines; la impunidad absoluta empuja la conciencia del hombre a elevar la transgresión a ley, hasta considerarla la única forma de vida, no sintiéndose en absoluto culpable, al contrario, convencido de ser el individuo que se siente en su piel mejor que nadie:

"La transgresión es un motivo recurrente en *Danubio*, bajo muchos puntos de vista, (...). Hay en la cultura danubiana, centroeuropea, un *pathos* constructivo destructivo del límite y de la clausura que se desenmascara en el libro. Hay también transgresión, en una implicación moral más específica y concreta, que emerge en varios puntos, sobre todo en el párrafo dedicado a Mengele, el famoso médico nazi esbirro de Auschwitz (...). Un gran escritor como Joseph Roth, combatiendo contra la seducción inferior ejercitada en su tiempo por el nazismo, decía que la Medusa es banal. Creo que esto es una gran enseñanza (...) creo que hoy nos damos cuenta que la transgresión implica atropello, pretensión de creerse criaturas superiores autorizadas a tratar a los otros como instrumentos del propio deseo o del propio capricho. No creo que hoy en la gran literatura haya más este énfasis de la transgresión fácil que reinaba hace algunos decenios y que continúa siendo un lugar común de tanta literatura presuntuosa (...). Se podrían poner muchos ejemplos de literatura moderna antitransgresiva. Pienso en esa obra maestra que es *El gran Sertao*, de Guimarães Rosa (...). Diferente es el caso de Antígona: desobedecer al tirano, transgredir una ley que se considera mala frente a una buena. Creo que es necesario transgredir la orden de la cultura dominante, la tiranía de la actualidad. Cuando los

periódicos y los medios de comunicación imponen el ocuparse de falsos problemas que ellos proclaman como importantes, el intelectual debe rechazarlos, substraerse al debate (...). Esta transgresión es hoy más necesaria que nunca y es, tal vez, la verdadera, la transgresión creativa (...)" <sup>77</sup>

*'Una calle, un escritor, una fachada, un museo o una ciudad inducen a Magris a hacer un alto en el camino para edificar velozmente - con esa velocidad con que Borges acometía los más intrincados problemas - una conjetura (...)' <sup>78</sup>*

Es verdad: en Ingolstadt el viajero se encuentra con la imagen de Marieluise Fleisser, escritora conocida por unos dramas, entre los cuales *Pionieri a Ingolstadt*, pero sobre todo por su relación cultural-sentimental con Bertold Brecht. Él la introdujo en el bullicioso mundo de Berlín y la llevó a la gloria, pero le dio la certeza de la prevaricación masculina y del sometimiento femenino sobre los que ella había escrito en sus dramas, comunicándole la desgarradora necesidad de alejarse del escritor porque, como ella escribió, *'consumava le persone'*. <sup>79</sup>

"Marieluise Fleisser era (...) vittima che collabora al proprio infelice destino perché dà per scontato, interiorizzandolo nel proprio sentimento e soprattutto autorizzandolo col proprio comportamento, il ruolo subalterno. Nella relazione con Brecht o con altri uomini seppe essere una creatura appassionata, dolce e ribelle, protetta e tartassata, ma comunque indifesa; non seppe essere una partner di pari grado e di pari diritti, perché probabilmente lei stessa - in questo senso radicata all'estremo nella femminilità tradizionale - non si sentiva tale (...). Le vittime spianano talora la strada ai loro prevaricatori, non certo perciò meno colpevoli. Nella sua opera, rigorosamente scevra di confusione sentimentale, Marieluise Fleisser mostra anche cosa succede alle donne come lei". <sup>80</sup>

Marieluise es una de las mujeres de la galería de *Danubio* que enseñan una larga serie de prevaricaciones y atropellos, historias que relatan la violencia de

los hombres sobre las mujeres, aunque condenando la inconsciente pero resignada pasividad femenina que colabora en su destino infeliz.

Otras son la Suleika de Goethe o la Dora de Kafka, que se encuentran más adelante:

"Le figure femminili hanno un largo spazio e una notevole importanza in tutte le opere di Magris e anche qui in *Danubio* costituiscono delle presenze silenziose ed enigmatiche - dalle compagne di viaggio, le sottili Maddalena e Francesca, alla purezza ermafrodita di Sissi, sposa di Francesco Giuseppe; da Gertrud, la moglie tanto amata di Lukács, alla zingara dai seni imperiali che, in un mercato di Bucarest, sembra promettere una pienezza e un abbandono erotico che è stato sempre vagamente promesso - per le quali è facile fare e disfare, con ironia, il gioco letterario del fantasma salvifico, di un inguaribile e un po' buffo stilnovismo (...). Se qualche funzione 'salvifica' o compensativa può provenire dall'alterità femminile, questa non appartiene al regno del mistero metafisico o di un'arcaica e inquietante telluricità, ma semmai a un ipotetico 'illuminismo curvilineo' che ammorbidisce la *ratio*, perché sembra 'toglierle un po' di aridità intellettualistica e di prepotenza progressista' ".<sup>87</sup>

El viajero llega al '*Limes*', que antaño marcaba los confines del Imperio Romano, la frontera entre la civilización y los bárbaros. Más tarde Roma reveló su cara oculta de poder y de voluntad de predominio, mientras los *bárbaros* fueron los hacedores de la nueva Europa. La historia enseña que nada es eterno e inmóvil, cada cosa tiene su momento y su tarea por cumplir. La frontera, de la que ahora quedan pocas piedras que ya no dicen mucho tampoco a los que viven allí cerca, sirvió en su época para definir contornos, para dar forma y consistencia a un mundo que ya no existe. Pero:

"La nostra storia, la nostra civiltà, la nostra Europa sono figlie di quel Limes. Quelle pietre dicono il grande pathos del confine, della necessità e capacità di limitarsi e di darsi forma. L'*imperium* è argine, difesa, vallo contro la barbarie dell'indistinto, individualità. Anche questa bocca che ora sto guardando è linea, forma, preciso confine di un regno nel quale l'indefinita -

e perciò irreale - potenzialità dell'eros diviene realtà. Si bacia e si ama una bocca, una forma, un Limes".<sup>82</sup>

Magris no gusta de los excesos bajo ningún sentido. Su predilección por todo lo clásico, por lo que es tangible y definido, aunque confesando en ocasiones la atracción por lo que está *in fieri*, inaprensible, casi vetado, se expresa en este fragmento donde, con una manera muy subjetiva de relatar, mediante sugerencias audaces que nada tienen que ver con la racionalidad obvia, enlaza el Limes romano con el dibujo de los labios de la mujer amada, omnipresente aunque, como ya se ha repetido, nunca nombrada, eligiendo estos últimos, prometedores de misteriosos placeres pero firmemente presentes delante de sus ojos.

*Danubio* revela a cada fragmento su naturaleza de libro *sui generis*, de híbrido excelente donde realidad y fantasía, ironía y melancolía se alternan y se mezclan dando al lector, constantemente, sin parar, la tangible sensación de las cosas que se mueven casi al ritmo de las aguas del río.

El Walhalla, el blanco templo dórico que domina todavía el Danubio y que se construyó por voluntad de Ludwig I, declara la enorme distancia que corre entre un sueño poético - él de Hölderlin, de una armonía entre Grecia y Alemania - y la transformación de éste en objeto de consumo, el máximo de la no-poesía.

Regensburg, la ciudad de las cien torres y del Puente de Piedra, representa la

viva materialización de un sueño de Imperio que nunca se hace realidad. Subraya Magris, con aguda observación y fina ironía, que cuanto más el imperio se vacía de peso político, tanto más se afirma el pathos universalista de la idea imperial, que cubre una ausencia, un vacío de poder. El río que corre bajo el puente de piedra representa exactamente todo lo que falta siempre, lo que nunca es porque siempre *ha sido* o *será*.

Regensburg, ciudad estratificada y múltiple, permite al viajero dibujar el recuerdo de otra de las inolvidables mujeres de este libro, la *Marescialla*. Se trata de una antigua compañera de clase del viajero, que toma su apódo de un personaje de Hugo von Hofmanstall y que condensa todas las características de una mujer fuerte, aparentemente arrogante, indomable, a la que se le perdonan muchas cosas en nombre de su gran habilidad en otras tantas. Ella aceptaba todo lo que la vida le ofrecía con la temeraria conciencia de poder encontrar un orden hasta en el caos más tremendo:

"La vita non è stata e non è facile con lei, come non lo è mai con i forti, ossia con coloro che cercano di nascondere le loro debolezze per non pesare sugli altri, e di dare invece conforto e vigore a questi ultimi. La vita è dura con chi vive consapevolmente conscio della propria precarietà; è indulgente invece con i deboli o meglio con coloro che ostentano la loro debolezza per scaricare ogni peso sugli altri e vengono vezzeggiati, compianti, coccolati come anime nobili e belle (...). Com'è difficile essere una Marescialla, il mondo pretende sempre da lei la ripetizione di questo ruolo, non permette che lei abbia mal di denti o malinconia, getta tutto su quelle belle spalle che sembrano così forti. Anche quel cuore conosce invece la debolezza, talvolta trema e sente salire dal profondo i fantasmi della propria oscurità. Ma (...) li ricaccia giù nell'informe, li incatena al loro torbido niente e li disarmo".<sup>83</sup>

Los Habsburgo de España, Kepler, la inesperada imagen de un asno, con sus



características de paciencia y potencia continúan animando el viaje hasta llegar al cementerio de Sankt Peter, en Straubing, donde la tumba de Agnes Bernauer, hija de un simple barbero ahogada en el Danubio por haberse casado con el hijo del duque Ernesto de Baviera, amenazando la política dinástica, habla al viajero de la razón de estado que no reconoce ni la belleza, ni el amor fiel y sincero ni tampoco la poesía. Razón de Estado que no impidió a Grillparzer escribir una tragedia - *L'ebrea di Toledo* - donde los Grandes de España, después de haber matado a Rahel, la bellísima amante del rey de Castilla, piden perdón a Dios porque saben que no pueden confundir lo que es pecado ante la moral con lo que es justo políticamente.<sup>84</sup>

A lo largo del río Magris vuelve a enlazar la historia, la política, el pasado y el presente: en Vilshofen, en la Baja Baviera, se puede apreciar el resultado último de la integración global, de la nivelación de todo el mundo occidental, donde ya no existen los contrastes - muchas veces vitales y buenos - sino un todo uniformemente grisáceo, programado y sin diálogo alguno, donde la única manera de no estar de acuerdo es la transgresión.

Pero, la visión de la ciudad de Passau parece volver a consolar la mirada y el corazón. Esta se encuentra en la confluencia de tres ríos, Danubio, Inn e Ilz y es una ciudad de agua, una ciudad que parece fluir con el agua, que invita a dejarse llevar y alegra al viajero con un amago de luz sureña, de libertad marina:

"A Passau il viaggiatore sente che lo scorrere del fiume è desiderio del mare, nostalgia della felicità marina. Quel senso di pienezza vitale, quel regalo delle endorfine e della pressione sanguigna o di qualche acido benevolmente secreto dal cervello, l'ho avuto davvero per i vicoli e sulle rive di Passau, o credo di averlo provato soltanto perché cerco ora di descriverlo sui tavolini del caffè San Marco? Probabilmente sulla carta si finge, si inventa ogni felicità. La scrittura forse non può dare veramente voce alla desolazione assoluta, al niente della vita, a quei momenti nei quali essa è solo vuoto, privazione, orrore. Già il solo fatto di scriverne riempie in qualche modo quel vuoto, gli dà forma, rende comunicabile l'orrore e quindi, sia pure di poco, trionfa su di esso (...). L'incerto viaggiatore (...) rileggendo i propri appunti si scopre, con qualche sorpresa, un po' più lieto e sereno e soprattutto più deciso e risoluto di quanto, vivendo e andando in giro, credeva di essere (...). Così si entra nella rassicurante letteratura".<sup>65</sup>

Una vez más se encuentra casi una declaración de poética por parte de Magris-viajero. Él no suele aislar sus reflexiones sobre la escritura o la literatura, sino todo lo contrario: a menudo son los paisajes exteriores los que ponen en marcha pensamientos, ideas, análisis, itinerarios, mapas de paisajes interiores, como ocurre en la segunda mitad de la cita anterior.

De repente, en medio de una descripción, al lector se le ofrecen reflexiones muy importantes sobre la escritura para que las descubra. Así, en el fragmento citado llaman la atención afirmaciones esclarecedoras, como por ejemplo: '*sulla carta si finge, si inventa ogni felicità*', que comunica la importancia consolatoria de la escritura. Ésta, por su especial naturaleza llena las páginas, borra de esta forma el vacío, permitiendo creer que, si puede vencer al vacío en la página, lo vencerá también en la vida.

Pero, el consuelo proporcionado por la escritura, dice Magris, no es un consuelo que invita al hombre a ser pasivo, no es el pañuelo que seca las lágrimas, sino

todo lo contrario. La literatura comunica seguridad y alegría, empuja a la acción: la de llenar las páginas, por parte del escritor y la de poder penetrar en ellas con los ojos y la mente, por parte del lector. En una palabra, la literatura hace *visibile* lo que no lo era: por esto consigue borrar el vacío y dar seguridad.

La literatura no es una ciencia exacta, ni tampoco es algo totalmente falso; hay un poco de lo uno y de lo otro. Lo que parece saberse con relativa certeza, subraya Magris, es dónde llegará el río, o sea, dónde llegará la escritura. El círculo se ha cerrado otra vez y las fronteras han vuelto a desaparecer: el río, la vida, la literatura se hallan entrelazados en su sentido propio y metafórico; representan una forma de armonía peculiar donde cada uno de los términos puede ser intercambiable con cada uno de los otros:

"Comunque, tutte le 'realità' e le 'fantasie' possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale exteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto".<sup>86</sup>

Los tres ríos que bañan Passau se unen en el Danubio, que fluye hacia el mar, aunque no se pueda - o tal vez no se quiera - saber a ciencia cierta si el Danubio entra en el Inn o al revés:

"Quel che è certo, è che il fiume scorre a valle, come chi lo segue; poco importa appurare donde provengano tutte le acque che si porta dietro e che si confondono nelle sue onde. Nessun albero genealogico garantisce il cento per cento di sangue blu. La folla eterogenea che si piglia nel nostro cranio non può esibire un inoppugnabile certificato di nascita, non sa donde proviene né quale sia il suo vero nome, Inn o Danubio o quale altro mai, ma sa dove va e come andrà a finire".<sup>87</sup>

El tercer capítulo está dedicado a la región de Wachau, de donde toma el título. La primera ciudad que el viajero se encuentra, Linz, es la ciudad querida por el Führer, quien quiso ver en ella el '*rifugio della sua vecchiaia*',<sup>88</sup> el lugar donde envejecer después de haber confiado su Reich a un digno sucesor. Había elegido esta ciudad para intentar recuperar una estación despreocupada de la vida, casi una segunda infancia:

"Hitler, un hijo del Imperio, inventará la traducción del nihilismo disoluto en militancia política. Hitler no soporta el fin de un ciclo histórico y lo convierte en Apocalipsis. Niega la muerte confundiendo con ella. Rechaza la convicción de que la historia es disolución constante, como la del Danubio en el mar, y prefiere inmolarse, de modo colectivo y catastrófico, con todos los personajes de la escena final (...). Quien acepta la historia como medio de la vida humana, acepta la muerte, que es la que perfila todo objeto. La muerte que no es el final, sino la continuación. Aceptar la pluralidad de objetos que producimos los hombres es aceptarnos como un objeto más, que pasa y que, tal vez, perdura, pues está hecho para perdurar en esa insuperable paradoja del tiempo, que es desaparición".<sup>89</sup>

Linz es también la ciudad donde nació '*Marianne Jung sposata Willemer - la Suleika di Goethe*'<sup>90</sup>, pobre bailarina de la que se enamoró el banquero y senador Willemer, que se la llevó a los dieciseis años, dando a su madre doscientos florines de oro y una pensión anual. Goethe conoció a Marianne cuando él tenía sesenta y cinco años y sólo en aquel momento, después de 24 años de convivencia, el banquero se casó con ella. Marianne fue la Suleika del *Diván de Occidente y de Oriente* que Goethe estaba escribiendo.<sup>91</sup> Pero, además de esto, Marianne es también la autora de las más bellas poesías del *Diván* que dieron la vuelta al mundo bajo el nombre de Goethe:

"Non è solo il mimetismo che colpisce, quell'unione di voci che si fondono fra loro nel dialogo appassionato, come i corpi nell'amore o come i sentimenti e i valori in un'esistenza condivisa. Vi è certo anche prevaricazione maschile, un caso tipico e quasi estremo di appropriazione,

da parte dell'uomo, dell'opera della donna; il lavoro che reca il nome di un uomo è spesso, come in questo caso il libro di Goethe, anche espropriazione del lavoro femminile (...). Marianne lasciò che quelle liriche portassero il nome di Goethe; nella sua dedizione sapeva bene quanto è vano distinguere il mio e il tuo nell'unione amorosa. Ma quelle liriche apparse sotto il nome di un altro dicono anche la vanità di ogni nome posto in calce a una pagina o sulla copertina di un libro di poesia, perché quest'ultima, come l'aria o le stagioni, non appartiene a nessuno, neanche a chi la scrive".<sup>92</sup>

Otra reflexión sobre la escritura se desliza silenciosamente entre las líneas. Es una reflexión importante porque da la medida de todo el trabajo de Magris, que siempre ha ido buscando comunicarse con sus lectores sin subirse al pedestal, sin ser maestro de nada ni de nadie, como si la literatura, de por sí, tuviese una fuerza pedagógica y comunicativa tan grande como para no necesitar nada más que una pluma y unas cuantas palabras para expresarse. Los nombres de los que mueven la pluma navegando por el mar de papel en un vaivén incesante no interesan; al contrario, pueden, o mejor dicho, deben desaparecer. Esta afirmación ha sido recientemente subrayada con fuerza por G. Contini:

"La lezione di una grande scrittura comunicativa a tutti i livelli, dai tratti immediatamente riconoscibili, fusa e coesa, che parla oggi della vita ma compendia una complessa struttura polilingue, piena di tempo. Questa scrittura che nasce dalla scrittura e sembra costruirsi nel viaggio, nel percorso cognitivo, mobilitata contemporaneamente da affetti e urgenza morale, dice ad ogni passo che il sapere non è possesso fermo ma dono miracoloso ottenuto nel percorso, legato al viaggio, sempre in pericolo; dono da spartire subito con gli altri; moneta che, se non è donata, è perduta".<sup>93</sup>

Marianne se puede considerar la hermana gemela de Marieluise Fleisser, quien con Brecht vivió sobre su piel la prevaricación del hombre; ambas callaron.

La ciudad de Linz, profundamente continental, enciende en el viajero la

nostalgia del mar, de los azules que la civilización del Danubio no conoce:

"Gli uomini senza qualità, gli ulissidi continentali in biblioteca hanno gli anticoncezionali sempre in tasca e la cultura mitteleuropea, nel suo complesso, è anche una grandiosa contraccezione intellettuale. Sull'epico mare invece nasce Afrodite, ci si conquista - scrive Conrad - il perdono dei propri peccati e la salvezza della propria anima immortale, ci si ricorda di essere stati dei".<sup>94</sup>

El viaje tiene que seguir; la corriente de río lava del pensamiento los miedos que le ahogan; el viaje es una guerra que borra las fronteras y agranda los horizontes.

Mientras, el Danubio llega al *lager* de Mauthausen, el lugar del exterminio y del horror absoluto que no se puede describir ni contar sino por parte de quienes lo han vivido directamente. Pero, no obstante que allí se respire todavía la anulación completa del individuo, algunos de los prisioneros han demostrado hasta dónde puede llegar la última resistencia del hombre contra quien *amenaza su dignidad: la muerte, aceptada y casi buscada por parte de quienes* no han querido doblarse ante un enemigo escuálido que se creía un dios inmortal y en cambio ha durado sólo una docena de años, es una muerte que, luchando contra la desaparición, al final gana:

"Mentre sono ancora sulla scala, ho davanti agli occhi una fotografia, fra le tante viste poco prima nel Lager. È la fotografia di un uomo senza nome, probabilmente, dall'aspetto, un balcanico, un europeo sudorientale. Il viso è sfigurato dalle percosse, gli occhi sono due grumi gonfi e sanguinosi, l'espressione è paziente, di umile e solida resistenza. Indossa una giacca rattoppata, sui calzoni si vedono delle pezze ricucite con cura, con amore del decoro e della pulizia. Quel rispetto di sé e della propria dignità, conservato nel cuore dell'inferno e rivolto anche ai propri pantaloni sbrindellati, fa apparire le uniformi delle S.S (...) in tutta la loro miserabile straccioneria da carnevale (...)".<sup>95</sup>

El horror se mezcla con la admiración y el respeto; el lugar físico se transforma en sentimiento, más bien, el lugar es el propio estado de ánimo del viajero:

"El viejo continente también se llama Eichmann, Mengele, Rudolph Höss - el comandante de Auschwitz - o Mauthausen. Con lucidez, Magris llega hasta el fondo de la cuestión, sin incurrir en mitificaciones de ningún tipo: *por eso es consciente de que el nazismo no puede servir de chivo expiatorio para disculpar atrocidades anteriores o ulteriores*".<sup>96</sup>

El viajero-Magris no se deja llevar por la condena total, que sería muy obvia y hasta fácil, porque, ya que para él la escritura es siempre encuentro con el otro, con lo distinto y opuesto, quiere penetrar dentro de la conciencia de los que han encontrado en el mal su forma de vida, comprender qué les empujó a emprender un camino horrendo, cuál ha sido el dilema dramático que ha partido en dos su moral.

Juzgar siempre es más fácil que entender, pero no es lo que el yo-viajero está buscando a lo largo del río. La frontera entre lo que es justo y lo que no lo es, es una frontera móvil, cambiante según desde donde se mire: es lo que le interesa comprender al viajero que mira constantemente a las aguas también cambiantes del Danubio, que nota cómo varían los colores, difuminándose los unos en los otros; las caras de las personas con el paso de los días y de los años; el paisaje a su alrededor; los edificios. En una palabra, lo que se suele llamar Historia. De allí su *pessimismo storico, o pessimismo dell'intelligenza*:<sup>97</sup>

"Nascono su questo terreno, come è inevitabile, le considerazioni più radicali del pessimismo storico di Magris (...). Lo scrittore riflette sulle terribili potenzialità che si annidano nella natura umana civilizzata"<sup>98</sup> e

sull'inadeguatezza del concetto di responsabilità individuale per esprimere la complessità delle relazioni fra i fatti storici e coloro che vi ebbero parte, il vuoto giuridico e morale che è stato alla base di quell'impersonale amministrazione dello sterminio che è stato il nazismo o qualsiasi altra dittatura. A conclusione del paragrafo sesto, a titolo *Mauthausen*, del terzo capitolo, Magris parla delle S.S. e delle autorità naziste che volevano convincersi che quel bagno li avrebbe fatti durare per un millennio: 'Sono durati dodici anni, meno della mia vecchia giacca a vento che porto di solito in gita' [D., p. 169].

Forse uno degli elementi amalgamanti del libro è proprio il costante scambio, con la conseguente valutazione morale e filosofica, fra ciò che è vero e ciò che è falso (...). Tutto si mescola, perde i confini, trasloca, diventa qualcosa d'altro (...).<sup>99</sup>

Pero la tensión hacia la naturaleza siempre es grande y alivia las angustias. El bosque, que se transforma lentamente, comunica al individuo la idea de la eternidad de las criaturas, y cada generación, igual a la anterior, 'scrive *Stifter...aggiunge una goccia d'oblio alla catena del tempo perché s'inserisce in questa catena, dimenticandosi*'.<sup>100</sup> Vuelve la *persuasione*, idea que recorre subterránea todo el libro junto con la figura femenina sin nombre propio:

"Forse la *persuasione* è sapere immedesimarsi con questo fluire, con l'infinito presente del verbo, movimento e permanenza, tempo ed eternità. *Persuasione*, per Michelstaedter era *peithò*, una parola greca, e il greco conosce il duale. La figura che, poco più avanti, sta per girare dietro l'angolo, è una goccia, una perla, un grano, o è tutto il rosario, lo sgranarsi delle perle? Il tempo dell'esistenza condivisa è un viaggio che ripercorre e ritrova di continuo, nel suo procedere, i luoghi e gli istanti della propria odissea".<sup>101</sup>

El lector está acostumbrado a esta forma de andar: se camina en pequeños círculos, todos unidos por uno de los minúsculos puntos de su circunferencia, así que cada círculo es un mundo entero, pero la cadena de círculos, vista desde lejos, a distancia, parece más bien una línea que sigue las curvas del río y por lo tanto del tiempo, un tiempo que es circular y rectilíneo a la vez: 'forse *Eraclito ha torto, ci si bagna sempre nello stesso fiume, nel medesimo infinito*



*presente del suo fluire, e ogni volta l'acqua è più tersa e profonda'. <sup>102</sup>*

El castillo de Artstetten que guarda las tumbas del archiduque Francisco Fernando y de su mujer - la condesa, simplemente condesa, Sophie - representa para el viandante y el lector otra ocasión para superar los límites de las coronas, de los uniformes y de la Historia oficial y llegar a consideraciones que involucran al hombre como categoría universal.

El archiduque aparece como alguien más, que simplemente nació, se casó y murió. Todos sus títulos, manías, aficiones, forman parte de la historia de cualquier familia. Hasta el duro golpe del atentado de Sarajevo, si por un lado cambió el destino de Europa sumergiéndola en una larga y ruinosa guerra, por otro representó el principio de la liberación de países de Asia y Africa que, de otra manera, habrían tenido que continuar subyugados.

Toda Europa central, reflexiona el protagonista-viajero, es una civilización de la defensa, de las barreras, del querer protegerse del mundo que amenaza; el miedo a no ser, el miedo a no existir, a perderse en la vasta y variada realidad hace que se busquen defensas de cualquier clase: los uniformes, los libros, la casa.

Mientras, detrás del miedo, a su vez, se esconde cierto desprecio para los demás, la *massa*, sin darse cuenta que todos somos *massa*. La incapacidad de

aceptar a los demás revela la falta de ironía y de autoironía, de humildad; o sea, una profunda estupidez disfrazada de fragilidad:

"(...). Per sapere essere Nessuno, come Ulisse, occorre forse il mare. La Mitteleuropa è (...) civiltà di chi ha perduto la familiarità con l'elemento liquido, con l'amnios materno e con l'antiche acque originarie, e non si spoglia facilmente, perché senza giacca, confine, grado, distintivo e numero di registro si sente esposto e a disagio. La Mitteleuropa è una grande civiltà della difesa, delle barriere opposte alla vita (...). Il mare invece è l'abbandono al nuovo e all'ignoto, affrontare il vento ma anche lasciarsi andare all'onda. In qualunque porticciolo, con una vecchia camicia e le pietre che scottano sotto i piedi, la mano tesa a ricevere con noncuranza il piacere e l'amore, che non devono farsi faticosamente strada fra i cappotti o le cure dell'inverno, si è pronti a salire sulla prima barca e a sparire (...) il mare è epico.

Questa sufficienza da capufficio (...) è l'opposto della vera autonomia che c'è in Don Chisciotte quand'egli, disarcionato, mormora: 'So io chi sono' e non si accompagna mai al facile e indifferenziato disprezzo per il prossimo (...). I grandi umoristi e i grandi comici (...) fanno ridere della miseria umana perché la scorgono anche e in primo luogo in se stessi, e questo riso implacabile implica un'intelligenza amorosa del comune destino".<sup>103</sup>

La llegada a Tulln, ciudad del naturalista Konrad Lorenz ofrece a Magris la oportunidad para una profunda reflexión sobre la muerte de la idea clásica de la vida como total integración y armonía entre hombre y naturaleza, idea que se puede encontrar en Lucrecio o Leopardi. Así, el moderno naturalista llega a pensar que la lucha por la supervivencia, en nombre de la pertenencia a una manada es algo natural y extiende esta consideración también a los hombres hasta el punto de olvidarse de las diferencias y justificar el exterminio de la manada contraria, sea cual sea la razón inicial.

El alejamiento de la naturaleza por parte del hombre ha provocado el malestar de la civilización, ya que la existencia de los hombres pasa por la destrucción de los animales. Los hombres tendrían que recordarlo cada minuto de su vida.

El último párrafo del segundo capítulo conduce al viajero a Kierling: allí se encuentra la casa donde murió Kafka. La habitación asoma a un jardín verde y el escritor, a punto de morir, por fin había comprendido - subraya Magris - que la mujer que tenía a su lado, Dora Dymant, ya no le daba miedo y hasta quería casarse con ella. Había llegado a aceptar la verdad de la vida; el frágil hombre se había rendido a la vital, fecunda fuerza de la mujer.

Hasta aquel momento la escritura había aislado a Kafka, había sustituido la vida vivida por la vida relatada; cuando la fuerza para escribir empieza a irse, él comprende que puede, y quiere, salvarse apoyándose en Dora:

"Può darsi che la malattia, togliendogli la caparbia forza di scrivere che lo aveva allontanato dalla vita, lo abbia aiutato a ritrovare quest'ultima, con un'umiltà che la scrittura non gli avrebbe concesso. Forse la salvezza è frutto della debolezza, dell'impossibilità fisica di essere autosufficiente e di scrivere. Ma ciò non toglie che sia salvezza".<sup>104</sup>

En otras ocasiones Magris ha hablado de la fundamental importancia de la humildad, la única cualidad que permite al hombre no tener que defenderse y consiguientemente alejarse de los demás y, por lo tanto, de sí mismo. Por otra parte, la palabra tiene su raíz en el latín *humus*, o sea tierra: la invitación - constante a lo largo de todo el libro, o, que es lo mismo, de todo el río, del viaje de la vida - es a que cada uno intente mantenerse bien cerca de la tierra, donde todo hombre es frágil, imperfecto y necesitado de ayuda.

La filosofía moral, en el sentido más amplio de la palabra, florece a orillas del Danubio con la misma naturalidad que cualquier hierba. Una vez más al lector

vuelve a la memoria lo que se dijo a propósito de Leopardi:

"Quel momento critico, obiettivo, scientifico del filosofare non si pone mai, nel fatto, in modo separato, ma è sempre connesso con un altro momento che lo sorregge e gli fornisce il terreno primordiale d'indagine, il momento che si può chiamare della *Weltanschauung*, espressione di concrete, reali situazioni umane e storiche, unificazione sia pur sempre provvisoria, ma tuttavia tale che condiziona il configurarsi e la scelta dei problemi particolari, *scientifici*: dalla loro soluzione la *Weltanschauung* subisce i risultati e la spinta, ma ne costituisce anche il limite immanente. Solo l'interpretazione storico-critica può, di volta in volta, a posteriori, distinguere i due momenti (...)".<sup>105</sup>

El cuarto capítulo de la novela, titulado *Café Central (Vienna)* introduce al lector en este celebre café vienés, dándole la sensación casi tangible de estar allí de verdad, mirando hacia atrás en la historia, hacia los poetas, los hombres de letras y de política de primeros de siglo, cuyas existencias se consumieron en gran parte sentados en estas mesas, casi a la espera del ocaso de la historia que aquí se vivía de forma palpable. Hoy en día queda el maniquí de '*Peter Altenberg - il poeta senza casa, che amava le anonime stanze d'albergo e le cartoline illustrate* - ':<sup>106</sup>

"Su questi tavolini viennesi, ai primi del secolo, Peter Altenberg (...) scriveva le sue parabole fulminee e impalpabili, i suoi brevi schizzi dedicati a quei piccoli particolari, un'ombra su un viso, la leggerezza di un passo, la brutalità o la desolazione di un gesto, nei quali la vita rivela la sua grazia o il suo nulla e la Storia mostra le sue crepe ancora impercettibili, gli indizi di un prossimo tramonto. Il mio artificiale vicino si dissimulava nella penombra di quel tramonto, si nascondeva nell'anonimato e nel silenzio, rifiutava - ridotto, nel primo dopoguerra, alla fame - un'offerta di lavoro, dicendo che poteva occuparsi soltanto di portare alla fine la propria vita".<sup>107</sup>

El Café proporciona, mediante los altos cristales de la cúpula, la ilusión de lugar abierto aunque en realidad esté cerrado, exaspera una especie de juego de espejos múltiples donde se vuelve cada vez más difícil distinguir entre la

realidad de la vida y su imagen reflejada, reproducida hasta el infinito y más o menos falsificada.

Tal falsificación produce el efecto de que el individuo acabe por sentirse perdido entre *ser* y *mostrarse*, perdido dentro de un espectáculo, donde no es posible separar lo que es verdad de lo que es representación y sucedáneo de la misma. El emblema de la falsificación es justamente el maniquí de Altenberg, '*e Vienna è il luogo di questa rappresentazione della rappresentazione dell'esistenza*'.<sup>108</sup>

La casa de Wittgenstein ofrece la ocasión para una reflexión más sobre el tema del miedo del hombre contemporáneo que levanta cualquier clase de fronteras para no desbordar, para que el yo pueda mantener visos de unidad:

"L'edificio, con le sue forme cubiche incastrate una nell'altra e il suo colore giallo-ocra sporco, sembra uno scatolone vuoto (...). La razionalità geometrica di quelle forme architettoniche, volute dal filosofo che ha così implacabilmente indagato le possibilità e i limiti del pensiero, sembra ora rivelare, in un'arida epifania, un' inutilità che stringe il cuore (...). Chissà quali limiti volevano idealmente tracciare, nella sua mente, quelle forme quadrate, quali indicibili spazi e immagini dovessero asceticamente escludere, lasciare fuori".<sup>109</sup>

En Viena se asoma a la historia la figura de María Vetsera, la joven baronesa que se encontró muerta al lado del archiduque Rodolfo de Habsburgo, príncipe heredero del Imperio. La gente quiso creer en un doble suicidio por amor, pero la historia nunca se aclaró; el lector tiene la impresión de que la joven, románticamente enamorada del amor, haya sido otra de las mujeres-víctimas que se encuentran en la historia. Ésta fue víctima de la personalidad del

archiduque que se sentía con derecho de decidir las pautas de la vida de mucha gente y más aún de esta joven, casi una niña, que se había enamorado locamente de él.

La historia recuerda también que los Turcos llegaron ante la ciudad de Viena sellando, de una manera u otra, el encuentro entre Oriente y Occidente. Hoy en día, dice Magris, el racismo y la xenofobia son fantasmas muy reales y cercanos en toda Europa y más aún en Alemania, donde cada vez más a menudo, al entrar por ejemplo en un colegio, el visitante se pregunta dónde está, si en Alemania o en Turquía.

La salvación podría venir sólo del convencimiento de que cada hombre es el heredero de una historia unitaria aunque aparentemente fragmentada e incoherente, de la reflexión sobre la necesidad de tender puentes para superar barrancos, ríos, mares, etnias, costumbres distintas. Ésta parece ser la importante tarea encomendada a los Europeos para ahuyentar el peligro de una convivencia conflictiva y violenta; por otra parte, Europa ya vivió grandes conflictos, cuyas heridas todavía sangran, como recuerda el uniforme manchado del archiduque Francisco Fernando, asesinado en Sarajevo.

Todas las manchas de sangre, ilustres o no, existen para siempre, no se pueden borrar, como no se pueden borrar todos los momentos importantes de nuestras vidas.

La sangre y la muerte son hermanos, pero el Cementerio Central de Viena parece un intento de desafiar el paso del tiempo. En este lugar el yo-viajero presencia, gracias a una especial concesión por ser profesor, título aquí muy respetado, una ceremonia rarísima: al alba, de cuando en cuando, un encargado del Ayuntamiento, armado con una escopeta de caza, limpia el lugar de pájaros y otros animales que se consideran nocivos para el orden y el buen aspecto del ambiente:

"La morte è innocua, riguardosa e discreta, non dà fastidio e non fa male a nessuno; è la vita che la disturba, fa chiasso, guasta, aggredisce e va dunque tenuta a freno, perché non sia troppo viva. Le lepri, per esempio, hanno una vera passione, rovinosa e colpevole come tutte le passioni, per le viole del pensiero deposte sulle tombe dai pietosi familiari; le rosicchiano, le svellono, le strappano, non si accontentano di sfamarsi ma ne fanno strage e spreco, come le faine in un pollaio. Sul sepolcro d'onore, in cui riposano i presidenti della Repubblica, sono infatti sparpagliati ciuffi di viole del pensiero, sradicati e mangiucchiati".<sup>110</sup>

La ironía que se desprende de todo el fragmento es una ironía amarga, que da al lector la conciencia y la medida de la peculiar mirada con la que se tiene que acercar a esta especial realidad que se está describiendo. La naturaleza alrededor del cazador y del observador cambia lentamente sus colores, ya que el sol naciente va disolviendo la niebla. En cuanto sale el sol se dibuja en el observador un indefinido pero evidente sentimiento de culpabilidad hacia los pobres animales que se van a sacrificar: *'mi sento vagamente traditore, uno che è passato dall'altra parte'*.<sup>111</sup>

"Ci avviamo verso l'uscita, fra poco arriveranno i visitatori consueti. In fondo, è stata un'alba coerente con lo spirito viennese, che beffeggia la morte, la adula ma anche la irride, la corteggia e, non potendo piantarla in asso come si fa con un partner sentimentale venuto a noia, cerca almeno di farle qualche torto (...). Non so bene di che cosa, perché - come tutte le piccole comparse nello spettacolo del mondo - non ho ruoli centrali né

quindi responsabilità dirette e precise, ma certo, dinanzi a quella lepre, provo un sentimento di vergogna".<sup>112</sup>

Es como si se hubiese derrumbado otra frontera, la frontera existente entre la vida y la muerte, o, mejor dicho, como si la manía por el orden, característica eminente de los Austríacos, hubiera igualado los papeles de la vida y de la muerte. Si la vida no se puede enjaular de alguna forma, lo mejor es transformarla en muerte, sobre todo en el ámbito de un cementerio.

Gracias a las habituales, sutiles, casi imperceptibles digresiones a las que el lector se ha ido acostumbrando página tras página, Viena también evoca a Lukács, que abandonó por una noche su gran biblioteca de Budapest para dar una conferencia en el *Café Landtmann* a un público somnoliento de no más de treinta personas. El gran Lukács que se pone al servicio de la propaganda comunista en un café cualquiera - aunque el discurso se retransmitió en muchos países comunistas - es el mismo que quiso elaborar un sistema racional compacto y sin fisuras para comprender en él todo el mundo y la historia; es el mismo que tuvo tanto miedo a Nietzsche que prefirió pagar el precio del estalinismo para vencer una '*nostalgia vaga e indefinibile*' y encontrar un significado a su vida.

Lukács volverá a aparecer en Budapest, en una foto que mira al visitante de forma irónica y enigmática. Mientras, en Viena:

"Lukács è agli antipodi dello spirito viennese, per il quale del resto, da buon ungherese, non aveva simpatia. Vienna - la Vienna dov'era è stato in esilio - è la città del disagio contemporaneo, che egli ha bollato in blocco in quella



*Distruzione della ragione* che sembra un'autocaricatura del suo pensiero. Vienna è un luogo di naufragi, sia pur mascherati dall'ironia, di uno scetticismo nei confronti dell'universale e dei sistemi dei valori. Al di sopra di tale scetticismo ci può essere, eventualmente, soltanto il riflesso di una trascendenza, da cui il pensiero dialettico è alieno. Lukács è il pensatore moderno per eccellenza, che ragiona per categorie forti, inquadra il mondo in un sistema e instaura, al di sopra dei bisogni, dei fermi valori. Vienna è la città del post-moderno, nella quale la realtà cede alla propria rappresentazione e all'apparenza, le categorie forti si allentano, l'universale s'invera nel trascendente o si dissolve nell'effimero e i meccanismi dei bisogni risucchiano i valori".<sup>113</sup>

La imagen siguiente lleva al lector dentro de un cementerio que, paradójicamente, mientras enseña la muerte y la fragilidad humana llama al amor, al abandono, a la sensualidad. En este cementerio, Sankt Marx, reina el abandono, pero hay un sinfín de tumbas de múltiples países que dan una clara idea de cómo la muerte borra fronteras con mano segura.

Al lado, otro cementerio muy peculiar: el '*Cimitero dei Senzanome*', que recoge todos los que se ahogaron en el Danubio. No son muchos y el lugar tiene un aspecto cuidado. La reflexión de Magris es inmediata e invita una vez más a la humildad, cualidad fundamental para vivir:

"Qui la morte è elementare, essenziale, quasi fraterna nell'anonimato che ci accomuna tutti, peccatori e figli di Eva. Solo l'eguaglianza, la rinuncia e la spogliazione di tutto, e in primo luogo della vanagloriosa identità, rende giustizia alla morte e quindi alla vanità della vita. Chi riposa qui può dire, come don Chisciotte, 'so io chi sono' ".<sup>114</sup>

Es este otro de los temas presentes en toda obra *magrisiana*: la tentación a desaparecer, que él ha enfocado muy bien mediante personajes como Enrico Mreule, en *Un altro mare*; el compañero hablante pero anónimo de *Il Conde*; *Stadelmann*; el protagonista de *Le voci*. Se trata de personajes reducidos o

simplemente a voces - voces que narran historias desgarradas de vidas no vividas por elección o mala suerte – o sombras de alguien que ya no existe y que los atrae hacia la muerte que todo iguala. El hombre es polvo y al polvo volverá: recordarlo viene siempre bien, sobre todo a quienes intenten ponerse en evidencia de alguna manera:

"Sembra che la fenomenologia dello sparire caratterizzi alcuni personaggi di Magris (...) quasi rappresentasse un desiderio di tesaurizzare l'invisibile, uno dei modi più semplici per definire uno spazio interiore dell'esistenza umana *sempre più votata a un'egoistica e alienante etica del possesso e del consumo come a un presenzialismo prepotente e superficiale (...)*. In modo più indiretto anche il viaggiatore danubiano sparisce, s'immerge nell'enorme fluire della storia e della vita. C'è spesso un ritirarsi nell'ombra di questi personaggi".<sup>115</sup>

Entre museos y oscuras tabernas, viejas y destartaladas casas de grandes escritores del pasado, el viajero toca con su propia mano cómo se vive en Viena - y siempre se vivió - anclados en el pasado; todo parece escondido y poco evidente.

El '*arte del nulla*' tocó hasta al grande economista Schumpeter, quien en los apuntes de una novela nunca acabada, con la que quizá equilibraba sus estudios exactos y rígidos, dibujaba su autorretrato en el personaje de Henry. Este personaje perseguía una identidad difícil de conseguir, ya que era el típico burgués vienés de fin de siglo que intentaba asumir comportamientos y características estéticas aristocráticas y acababa atrapado en un mundo de vacío y falsedad:

"La vita di Henry finiva per svuotarsi nel gioco di queste forme sociali e per appannarsi in un'elegante assenza, in un ambiguo scambio del vero e del

falso, in una continua elusione di ogni verità. Henry doveva scoprire la propria estraneità ad ogni patria, ad ogni classe sociale e ad ogni comunità umana: l'impossibilità di ancorarsi a una famiglia, a un amico, a una donna amata. L'individuo si trovava ad avere soltanto il suo lavoro, ma esso era solo il relitto di un naufragio (...). Come Henry, Schumpeter sbarrava la strada, nel suo cuore, ad ogni complesso reattivo e ad ogni disprezzo (...). La civiltà austriaca gli aveva insegnato il discreto sorriso che smaschera ogni certezza, ma dissimula lo sgomento ed apprezza quel tanto d'imbecillità quotidiana di cui l'intelligenza ha bisogno per sopravvivere".<sup>116</sup>

Saber ironizar es fundamental para vivir; los hombres modernos conocen sus límites, la falta de cualidades, a lo Musil, y todo aquello que permite vivir contrarrestando en parte la carrera imparable de la racionalidad calculadora y fría.

Magris, en esta cita, ofrece al lector otro punto de vista sobre el problema del nihilismo que tanto le interesa y que ampliamente analiza en *L'anello di Clarisse*, una recopilación de ensayos de reflexión filosófica y literaria, donde la literatura le sirve para profundizar e ir más allá de la belleza formal, ahondando para descubrir la verdad que ésta consigue iluminar:

"Il nichilismo che prende forma in Magris, oggetto del suo bersaglio, è un nichilismo esistenziale: è la condizione dell'uomo nella civiltà contemporanea, la sua passività morale in un mondo di cui non ravvisa - né vi cerca - un senso e un valore. Il concetto di nichilismo si definisce in Magris nella sua opposizione al concetto di valore inteso come ciò che sollevi la vita al di sopra del suo puro manifestarsi riconoscendole un fine da cui il suo esserci tragga il suo significato (...)"<sup>117</sup>

El paisaje urbano de Viena ofrece a los ojos del viajero un espectáculo que hoy en día puede hacer sonreír: el enorme complejo de casas obreras del *karl-marx-hof*, edificado después de la primera guerra mundial, símbolo de una sociedad abierta a las clases emergentes. Ahora, el complejo recuerda lo frágiles que son

las esperanzas revolucionarias y cómo está destinado a la muerte cualquier sueño de totalidad que no tenga en cuenta la realidad móvil y cambiante.

Así, en la época de Hitler y de Stalin se derrumbó la fe en el comunismo y muchos quedaron huérfanos de aquella totalidad en la que habían confiado con ciega pasión; la lección de vida y el llamamiento al sentido de la realidad, o sea de la relatividad, se perfila claramente en estas palabras:

"La dolente e asciutta fermezza di quegli esuli di ieri può aiutare a vivere in modo giusto la condizione di oggi. Restare orfani delle ideologie è naturale, come restare orfani dei propri genitori; è un momento doloroso, che non comporta tuttavia la dissacrazione del padre perduto, perché non significa staccarsi dal suo insegnamento. Una milizia politica non è una chiesa mistica in cui tutto si tiene, ma un lavoro quotidiano, che non redime una volta per tutte la terra ed è esposto ad errori ma è pronto a correggerli. Anche per il marxismo è venuta l'ora liberale di questa laicità, che non ammette idolatri né orfani del Vietnam, ma forma personalità mature, capaci di affrontare le continue disillusioni. È venuta l'ora in cui l'uscita dal partito comunista non è più la perdita della totalità e questa potrebbe essere una ragione per non uscirne".<sup>118</sup>

La ya conocida habilidad del viajero para entrelazar geografía, literatura, historia, aquí se hace aún más sutil y el lector llega de golpe al nivel de la reflexión ético- política; cada parada en el largo viaje ofrece ocasión para otros viajes 'dentro' y 'detrás' de las apariencias de las cosas, a la búsqueda de las imborrables huellas que cada hombre ha dejado por donde ha pasado llevando sobre los hombros el peso de sus decisiones.

En el siguiente fragmento el tío *Ottone* representa una pequeña concesión autobiográfica, casi una bocanada de oxígeno antes de llegar a un estremecedor Museo Criminal, donde la atención del viajero es cautivada por

los retratos de dos mujeres, víctima y verdugo. La víctima, una joven sirvienta, nunca llegó a pensar que podía huir de su verdugo, la dueña de la casa, ya que no tenía conciencia de sus derechos. La violencia de los pudientes sobre los indefensos es tremenda e injusta, comenta Magris, pero los débiles tienen que recordar su propia fuerza, aprender a defenderse: sólo en este caso se puede construir la paz.

Viena es también Freud, el doctor severo y riguroso que se adentró en el infierno de los corazones humanos intentando poner un poco de orden en el caos; es el enorme edificio de IBM, donde las computadoras estudian cómo llegar a reproducir al hombre, a la vez que desde lejos llega la envolvente música del vals de Strauss que acompañó, en la película *2001 Odisea en el espacio*, al ordenador Hal en su recorrido cósmico hacia la humanización mediante la toma de conciencia de las incertidumbres y de los miedos del hombre.

Con las notas del vals llega, en la *Hermesvilla*, en las afueras de Viena, la imagen de la infeliz y mítica emperatriz *Sissi*, querida por el pueblo. Ella representa la antítesis de la vida vivida en realidad; todo en ella fue exasperado, desde la extrema delgadez a la rebelión a la vida de corte, desde la insatisfacción constante al deseo de poesía que la llevó a creerse inspirada directamente por Heine, que, según ella, le dictaba las composiciones. Su poesía tiene el mérito de representar su naturaleza inquieta y errabunda, el

contrario de la *persuasione*:

"La sua personalità inquieta è priva di persuasione, ignara di valori e di risolta sessualità, incapace di abitare nella vita, nell'attimo e nel presente. Perciò Elisabetta affida ai versi la sua più vera natura di uccello migratorio, sempre randagio. Quei versi, ora melodiosi, ora impacciati, li avrebbe potuti scrivere chiunque, erano una specie di rimario pubblico al quale tanti potevano attingere e attingevano e nel quale la lacerazione personale affondava come in un mare (...). Quelle poesie dell'imperatrice sono un diario poetico di tutti e di nessuno (...)"<sup>119</sup>

Otro emperador se asoma desde las ruinas romanas de la ciudad: es Marco Aurelio, además de gran político gran hombre, que se consideró a sí mismo siempre sólo uno de los muchos hombres de la tierra, uno como los demás. Fue gran escritor y maestro, nunca se le subió el poder a la cabeza, ya que estaba convencido que lo del Imperio sólo era su deber y se dedicó a descubrir las cualidades que hacen a un hombre de verdad: la piedad, la serenidad, la tolerancia, el dar y pedir ayuda:

"Convinto dell'unità dell'universo, in tutte le sue incessanti trasformazioni, Marco Aurelio non permetteva tuttavia che l'attività della mente si confondesse col principio vitale, quasi mera secrezione fisiologica del cervello, ed esigeva ch'essa si inalzasse a giudizio di quello stesso universo di cui era una parte provvisoria, anche se non gli mancava certo la grandiosa confidenza intellettuale con la materia di cui sono fatti la vita e il congiungimento animale che la produce (...). Marco Aurelio vuole la verità e per lui la poesia è menzogna (...). Marco Aurelio probabilmente non sapeva di essere un grande poeta, anche quando ringraziava gli dei 'di non essersi messo in mente di far lo scrittore'. La sua poesia è quella dell'io morale e si oppone a un'altra poesia, alla dissoluzione fantastica di tutti i vincoli, logici ed etici, operata da chi è invaso dalla divina mania delle muse (...). l'imperatore forma con paziente coerenza la propria personalità (...)"<sup>120</sup>

Es evidente la positiva admiración del viajero por Marco Aurelio, quien representa seguramente un ejemplo de hombre *persuaso*, que sabe perfectamente que todo el universo tiene una armonía que el individuo, sea cual

sea su cometido, puede llegar a comprender simplemente mirando y pensando, sin necesidad de libros y otros artilugios.

Marco Aurelio sabe también que el valor de la vida es la realización, o por lo menos la búsqueda constante, de dicha armonía, de la *totalità*, por decirlo con palabras de Magris, cuya desaparición en épocas modernas ya no es recuperable.

El viajero se prepara a salir de Viena; de hecho, la ciudad de Eisenstadt está casi en Hungría y en la región viven desde hace 450 años croatas que se quieren asimilar y se empeñan en que desaparezcan rápidamente todos los elementos de diferenciación; su postura es exactamente la contraria a la de toda Europa, donde se asiste cada día al nacimiento de nuevas nacionalidades. En esta ciudad nació Haydn, cuya música fluye clara como el agua.

El adiós a Viena se tiñe de leve melancolía; el viajero se siente en su sitio en esta ciudad, sabe que su geografía se dibuja repitiendo los rasgos de su propio rostro donde emerge lo que él ha vivido y asimilado:

"Un'identità è fatta anche di luoghi, delle strade nelle quali abbiamo vissuto e lasciato parte di noi (...). Qualche volta i luoghi possono essere atavici, nascere da anamnesi platoniche dell'animo che si riconosce in essi. Vienna è uno di questi luoghi, nei quali ritrovo il noto e il familiare, l'incanto delle cose che, come nell'amicizia e nell'amore, diventano col tempo sempre più nuove. Questa familiarità di Vienna è forse la sua natura di crocevia, luogo di partenze e di ritorni, di persone, famose e oscure, che la storia raccoglie per poi disperdere, in un'errabonda provvisorietà che è il nostro destino. Così la città è un grande caffè, il luogo delle abitudini metodiche e del casuale andare e venire. Essa ci fa pensare anche alla morte, all'uscita definitiva dalla porta del caffè (...)"<sup>121</sup>.

Resaltan los rasgos que ponen a Viena muy cerca de Trieste como ciudad *di crocevia*, ciudad que tiene mucho de provisional pero también mucha historia e historias que contar. Las fronteras desaparecen en Viena como en Trieste y como en Trieste emblemáticos son los cafés, lugares de libertad extrema y contemporáneamente de consuetudinarias costumbres. En su primer ensayo, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Magris así se expresaba:

"Se Vienna è naturalmente la capitale di questo incontro di razze e di questo mito letterario pittoresco e sovranazionale, un posto di primo piano a questo riguardo spetta pure a Trieste, porto dell'Impero e sbocco sul mare di tutta la Mitteleuropa. Molti viaggiatori tedeschi la visitarono (...) e nelle loro descrizioni (...) campeggia l'irrequieto quadro di un posto popoloso ove le razze dell'impero s'incontravano in variopinta mescolanza di usi e di lingue. Trieste, la città italiana degli avventurieri greci e dei funzionari tedeschi, dei mercanti levantini e dei contadini sloveni, italianizzati tutti dalla cultura, diviene nelle pagine di questi viaggiatori letterati uno specchio del composito mondo absburgico (...)".<sup>122</sup>

El quinto capítulo de *Danubio* se titula '*Castelli e drevenice (Slovacchia)*' y el viaje se desarrolla justamente en dicha región. La primera parada es una antigua farmacia en la ciudad de Bratislava, *Al Gambero Rosso*, que ahora se ha transformado en Museo Farmacéutico. En un fresco en el techo se puede mirar al dios del tiempo, Kronos, que paradójicamente parece custodiar desde lo alto todos los recipientes llenos de cremas, ungüentos, depurativos etc. que sirven justamente para desafiar el paso de los años, para conservar la belleza y la salud:

"Questo museo dei lenimenti contro gli oltraggi del tempo è un museo della storia, che del tempo è insieme il braccio secolare - lo strumento del divenire e delle sue devastazioni - e il rimedio, la memoria e il salvataggio di ciò che è stato dalla consunzione e dall'oblio (...). Bratislava, la capitale della Slovacchia, è un cuore di quella Mitteleuropa che è una stratificazione di secoli rimasti sempre presenti, di lacerazioni e conflitti irrisolti, di ferite non cicatrizzate e di contraddizioni non conciliate. La memoria, a suo modo



un'arte medica, conserva sotto vetro tutto questo, i labbri delle ferite e le passioni che le hanno inferte.  
Nella Mitteleuropa s'ignora la scienza di dimenticare, di passare agli atti e all'archivio gli eventi (...)" <sup>123</sup>

La reflexión de Magris sobre el concepto del tiempo y de la historia en estas regiones se filtra mediante la metáfora de la farmacia, que representa una pequeña imagen especular de la ciudad de Bratislava, que, a la vez, lo es de toda *mitteleuropa*. Aquí el pasado, subraya el autor, vive junto con el presente, nada se olvida ni se borra; al contrario, todo bien conservado y cerrado se tiene a la vista como los recipientes de la farmacia sobre las estanterías; cada uno puede fijarse en aquel que más le atrae o le interesa.

Eslovaquia está llena de castillos y mansiones de nobles, que eran en su mayor parte de Húngaros, ya que los campesinos eslovacos vivían en las *drevenice*, pobres cabañas de madera y paja, metáfora clara del pueblo que a lo largo de la historia siempre ha sido considerado sin más valor que sus cabañas.

Los Húngaros, dominantes a nivel económico, fueron con ellos duros y violentos hasta conseguir grandes emigraciones a América y provocar problemas con la lengua, menospreciada y considerada apta sólo para niveles dialectales y privados, que pronto revelaron la existencia de otros muchos problemas de carácter político y social.

La historia de Eslovaquia nunca ha sido fácil, ya que todo pequeño pueblo tiene

que hacer un doble esfuerzo: librarse del desprecio de los grandes y del propio complejo de inferioridad, convertirlo en su contrario, o sea en su signo de distinción. Hasta el día de hoy no se ha podido decir que este pueblo se está adueñando de su historia. Bratislava expresa esta vital marcha hacia el futuro.

La llegada a la Universidad de Bratislava, subrayando el hecho de que el viaje es vertical y horizontal, en el espacio y en el tiempo, en el paisaje del río y dentro del mismo protagonista o del lector, enciende en el viajero recuerdos de su vida escolar donde se encuentra la grandeza y la miseria de un profesor, Trani, quien, aunque no fuera un campeón de justicia consiguió dar a sus discípulos una gran lección de moral, enseñándoles lo que se debe hacer con los que prevarican:

"Da allora ho capito che la forza, l'intelligenza, la stupidaggine, la bellezza, la virtù, la debolezza sono situazioni e parti che, prima o dopo, capitano a tutti. Chi prevarica appellandosi alla fatalità della vita o del proprio carattere, un'ora o un anno più tardi sarà colpito in nome delle stesse ineffabili ragioni. Lo stesso succede con i popoli, con le loro virtù, le loro cadute e le loro fioriture. Difficilmente un funzionario del Terzo Reich addetto alla soluzione finale avrebbe immaginato che, di lì a pochi anni, gli ebrei avrebbero creato uno stato di grandissima capacità ed efficienza militare. Bratislava, vitale capitale di un piccolo popolo a lungo conculcato, fa venire in mente anche questi ricordi e pensieri, anche quella lontana lezione di giustizia".<sup>124</sup>

Bratislava se convierte también en ocasión para reflexiones sobre el sueño y la desilusión del comunismo, ya que Eslovaquia parece haberse conciliado bien con la restauración rusa del '68, al haber por fin conseguido tener, al contrario de lo que pasó con los checos, alguna importancia y algún motivo de satisfacción, como se observa a través de la *epicità positiva* de su literatura, tan

lejana de la conciencia poética occidental.

El sentido de la tierra, de la *humildad* <sup>125</sup> en el valor etimológico de la palabra, hace que la muerte se considere aquí con total naturalidad, hasta el punto de que los cementerios parecen jardines colocados delante o al lado de las casas, alejados de todo temor irracional:

"Questa familiarità epica con la morte (...) ha la misura della giustizia, è il senso del rapporto fra l'individuo e le generazioni, la terra, la natura, gli elementi che la compongono e la legge che presiede al loro combinarsi e disgregarsi.

Nelle *drevenice* accanto a questi cimiteri s'affacciano visi larghi e miti, simili al buon legno delle loro case. Quei cimiteri privi di tristezza dicono quanto sia ingannevole e superstiziosa la paura della morte (...)" <sup>126</sup>

La belleza del paisaje, engrandecida por una puesta de sol que tiñe todo de violeta, los grandes montes - *Alti Tatra* - ya por sí mismos negros y misteriosos, se imprime de forma indeleble en la memoria del viajero, invitando a reflexiones sobre la contrapuesta vulgaridad de los sitios turísticos - donde todo parece contaminado por la presencia de gente que se esfuerza por aparentar lo que no tiene, cancelando la belleza de los lugares - y sobre el sentido de la justicia y de la responsabilidad que siempre deben estar presentes en la vida:

"È piu suggestivo parteggiare per la vita che per la legge, per la creatività mobile e spontanea che per la simmetria di un codice. Ma la poesia abita più nelle terzine dantesche che in una vaghezza priva di forme. La creatività morale è la capacità di cercare e instaurare liberamente una legge; soltanto la forza di far ordine nel fluttuare delle contraddizioni vitali rende giustizia a quelle contraddizioni, che vengono enfaticamente falsate quando si vede in esse, nella loro oscillante indeterminatezza, la suprema verità dell'esistere e le si scambia, contro il monito di Marco Aurelio, per l'attività della mente.

Quando si confonde e si pone sullo stesso piano ogni gesto e ogni azione, in nome di quella filosofia del 'così è la vita' che il professor Trani non aveva lasciato correre al mio compagno Sandrin, si annebbia il giudizio e si

intristisce la stessa vitalità, impastoiata nel falso. Il senso e il rigore della legge non soffocano la passione, ma le conferiscono forza e realtà".<sup>127</sup>

Magris, experto de fronteras y enemigo de algunas de estas, repite una vez más consideraciones sobre la necesidad de una frontera que separe lo bueno y lo malo, lo que se puede y debe hacer de lo que no se puede ni debe hacer para no precipitarse en la indiferencia total de toda acción humana, en un caos donde todo es verdadero y falso a la vez:

*"Sono (...) contrario ad ogni posizione che consideri eliminato il problema dei valori (...). La grande differenza tra Nietzsche e Dostoevskij è data proprio dal fatto che Dostoevskij riesce a resistere a quella suggestione, a quella seduzione che ci invita a inebriarci di un'ipotetica libertà che seguirebbe all'accantonamento o all'eliminazione del valore. La fedeltà di Dostoevskij alla terra è proprio la fedeltà all'esigenza stessa dei valori; del resto soltanto nell'ambito di questa esigenza ha un senso parlare anche di trasgressione, considerare la trasgressione".*<sup>128</sup>

Los sutiles lazos que recorren todo el libro, sinuosos como el río, como éste parecen desaparecer y volver a aparecer: el viajero, a pesar de la multiplicidad de vueltas, curvas y paradas posibles, mantiene bien firmes en sus manos los cabos del hilo con el que guía al lector. Él es un perfecto conocedor de los laberintos:

*"La prova di forza della narrativa magrisiana consiste nella capacità di fusione, nella creazione di straordinaria corrispondenza tra i procedimenti del racconto, la grande sintassi al di là del periodo e le modalità sintattiche vere e proprie, fino al livello del primo ordine grammaticale".*<sup>129</sup>

*Pannonia (Ungheria)* es el título del sexto capítulo. El viajero se desplaza hacia el oriente, hacia el sol naciente y el primer fragmento se abre, como una

ventana, sobre una luz dorada. El amarillo cálido de los girasoles y del maíz golpea agradablemente los ojos del lector, comunicándole, mediante sensaciones visuales, que el río ha llegado al granero del Imperio, a Hungría, que prolonga en los edificios, del mismo color anaranjado, cálido y vital, la agradable sensación de la luz que parece invitar al viajero a la confianza, a pesar de encontrarse con un idioma muy distinto a los que suele practicar.

Siempre se ha dicho que el telón de acero, que *divide* <sup>130</sup> Austria y Hungría, además de separar áreas de influencia política bien distintas, indica que aquí acaba Occidente y empieza Asia. Pero, no es tan fácil: mirando alrededor, entrando en las ciudades magiars, el yo-viajero se da cuenta de que, si es cierto que aquí existe un crisol muy distinto al de Europa occidental, también resulta artificial separar de forma tajante Occidente y Oriente:

"Questo paesaggio magiars forte e insieme neghittoso sarebbe già Oriente, ricordo ancora fresco delle steppe asiatiche, di unni e pecenighi o della Mezzaluna; (...). Questo pathos viscerale, che si proclama immune da ideologia, è un artificio ideologico. Una sosta in una pasticceria di Budapest smentisce chi pensa che, a est dell'Austria, cominci un indistinto grembo asiatico. Entrando nella grande pianura ungherese ci si addentra certo in un' Europa parzialmente altra, in un crogiolo composto di elementi diversi da quelli che impastano l'argilla occidentale (...). La passione nazionale magiars (...) nasce da una terra nella quale si sono stratificate, mescolate e depositate ondate di invasioni e stirpi diverse (...). Le migrazioni di popoli devastano, ma anche civilizzano (...) e producono promiscuità e mescolanza, le matrici segrete di ogni nazionalismo e delle sue ossessioni di purezza etnica (...). L'Ungheria (...) era una gamma di culture differenti, un mosaico nel quale vivevano e talora s'intersecavano sovranità diverse (...). Alla fine del Settecento (...) il dominio austriaco si afferma su tutto il paese (...). La sovranità asburgica non è il dispotismo centralista e livellatore (...) non soffoca i dissidi né supera le contraddizioni, ma le copre e le compone in un equilibrio sempre provvisorio (...). Il Compromesso del 1867 (...) che crea la duplice monarchia austro-ungarica, è il più grande tentativo asburgico di trasformare una propria ferita - il separatismo ungherese - in una medicina (...)" <sup>131</sup>

Con su consabida habilidad el viajero sintetiza para el lector siglos de historia, lo guía por a la comprensión profunda de los motivos de cooperación entre pueblos muy distintos entre sí, subrayando la inteligente administración del poder - *proteiforme* - por parte de los Habsburgo, quienes consiguieron que las fronteras entre hombres de tan diferentes orígenes se transformaran en el caldo de cultivo de la *koinè danubiana*.

El tema de las diferencias y de las fronteras toma importancia aquí de forma muy peculiar, ya que no se lee, cómo en otras ocasiones, bajo el aspecto de *gran Moloc* al que sacrificar vidas humanas. Al contrario, sirve para subrayar que, en ciertas ocasiones, algunos soberanos consiguen atenuar las diferencias y los contrastes mediante la realización de un equilibrio nunca rígido, siempre provisional, que más bien mira a un futuro lejano, hasta que nazca un espíritu de solidaridad que no quiere decir que cada uno tenga que renunciar a sus peculiaridades.

La ciudad de Sofron y el encuentro con un escritor húngaro, Kocsis, ofrecen al viajero la ocasión para una reflexión sobre la historia más reciente de Hungría, dividida entre el obsequio al 'partido' y la oposición, más o menos explícita, al mismo. Estas pocas páginas, muy concentradas, vuelven a traer nombres antes famosos y luego caídos en el barro, acompañados de evaluaciones sobre, por ejemplo, la figura del intelectual en la época actual.

El lector se siente proyectado hacia atrás en el tiempo, en momentos de hace treinta años, cuando todo parecía oscuro y confuso, las ideologías y las ilusiones socio-políticas parecían venirse abajo con las estatuas, los carros armados rusos invadían Hungría y destruían fe y esperanzas:

"Kocsis è una piccola potenza nel partito, ed è dunque un prezioso accompagnatore (...). Forse è questa oggi una parte consona all'intellettuale inserito nei ranghi del mondo e consapevole del suo ruolo di epifenomeno e di riepilogo; fra gli eventi della storia egli si muove non come l'artista che crea opere né come il direttore del museo che le sceglie e le dispone, ma come il cicerone che le mostra e le commenta (...). Kocsis è uno dei tanti esempi del trasformismo che caratterizza la politica ungherese degli ultimi decenni e che ha ben poco a che vedere con l'opportunismo (...). È la stessa storia ungherese che produce questi trasformismi, con i mutamenti che la caratterizzano (...). Il compromesso e la scorciatoia lunga (...) sono una strategia absburgica; dalle crepe del sistema forgiato secondo il modello sovietico rinasce non solo la nostalgia per la Mitteleuropa, bensì anche la forma mitteleuropea, il suo stile etico-politico (...)".<sup>132</sup>

Los amigos viajeros recorren detenidamente el mismo camino que aquel año, el 1956, un enviado del *Corriere della Sera* recorrió encontrándose con los tanques rusos y expresando un juicio muy duro sobre Kádár. El recuerdo está todavía vivo, pero ha cambiado la evaluación política sobre aquel personaje que en la época fue condenado tajantemente.

La historia, a lo largo de estos treinta años, ha demostrado que el camino iniciado por Kádár era el único posible para salvar su patria. Esto no quiere decir que la evaluación negativa de antaño fuera equivocada, sino una vez más que la realidad es plural y necesita evaluaciones múltiples:

"Come le rovine di Troia con gli strati delle nove città o una formazione calcarea, ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri e forse la letteratura non è altro che questa archeologia della vita. Certo, un povero viaggiatore tridimensionale qualsiasi si turba dinanzi agli scherzi

della quarta dimensione - anche se il viaggio è quadri-(o pluri)-dimensionale per eccellenza - e stenta a raccapezzarsi fra tante asserzioni contrarie e non contraddittorie (...) si ha bisogno di tirare il fiato e di guardarsi intorno (...)"<sup>133</sup>.

El povero viaggiatore tridimensionale, aunque turbado, está advirtiéndolo a los lectores del peligro de una actitud prejudicial y rígida, invitándolos más bien a tener la capacidad de modificar sus propios puntos de vista cuando se ahonda en hechos históricos que en otra época se presentaron complejos y estratificados.

Atravesando junto con el río pequeñas ciudades llenas de literatura, historia y música que parecen anticipar una gran ciudad, finalmente el viajero llega a Budapest, '*la più bella città del Danubio*'.<sup>134</sup> Ésta se parece un poco a Viena por su gusto teatral, aunque revelando una vitalidad y una fuerza allí desconocidas. Sí, como dicen, Viena imita a París, Budapest, que imita a Viena, '*è la mimesi di una mimesi*':

"Non a caso, agli inizi del secolo, Budapest è stata la culla di una straordinaria cultura che si chiedeva, col giovane Lukács ma non solo con lui, quale rapporto intercorresse fra l'anima e le forme, se dietro l'inessenziale molteplice ci fosse un'essenza della vita e quale relazione sussistesse fra il gioco delle cose così come sono e l'autenticità del dover essere. Quello scenario di finzioni (...) favoriva la propensione al saggismo, perché il saggismo è la peripezia, struggente e insieme ironica, dell'intelligenza che avverte l'inautenticità dell'immediatezza e il divario fra la vita e il suo significato e tuttavia punta, sia pure obliquamente, a quella trascendenza del significato che resta inattingibile nella realtà, ma che balena nella consapevolezza della sua assenza e nella sua nostalgia".<sup>135</sup>

El tema del ser y del parecer, de la autenticidad y de la máscara, de la literatura irónica y transversal, más veces encontrado en la escritura de Magris está



presente en el texto anterior y aflora con fuerza en estas páginas dedicadas a Budapest, ciudad cuyo esplendor se debe a una heterogénea mezcla de estilos entrelazados los unos con los otros. Es uno de los temas fundamentales para la comprensión y el análisis del hombre moderno, que une a los italianos Pirandello y Svevo, por ejemplo, con el filósofo alemán Nietzsche:

"L'uomo del suo tempo (e specialmente il tedesco) gli appare caratterizzato dalla totale assenza di una coerenza tra forma e contenuto (...). Questo squilibrio tra forma e contenuto ha un peculiare legame con l'affermarsi del sapere scientifico (...). Il travestimento è qualcosa che non ci appartiene naturalmente, ma che si assume deliberatamente in vista di qualche scopo, spinti da qualche bisogno. Nell'uomo moderno, il travestimento viene assunto per combattere uno stato di paura e di debolezza. La malattia storica (...) ha reso l'uomo incapace, da vero discepolo di Eraclito, di creare davvero storia, di produrre eventi nuovi nel mondo".<sup>136</sup>

*'America su scala ridotta'*<sup>137</sup> fue llamada Budapest, donde Lukács y su Círculo discutían sobre la inestabilidad y la crisis de la realidad mientras la ciudad no se rendía a tal evidencia y se ornaba con una agradable, aunque superficial y provinciana, gracia.

El Danubio continúa fluyendo bajo los puentes y en Budapest se tiene la impresión por un lado que Europa está acabando, por otro que, si consiguiera unificar sus energías, como la misma ciudad hizo, podría sobrevivir y reforzarse:

"Il paesaggio architettonico di questo futuro metropolitano è arcaico-avveniristico, grattacieli chilometrici e templi *kolossal* come la stazione di Milano. L'eclettismo di Budapest, la sua mescolanza di stili evoca, come ogni Babele moderna, un eventuale brulicante avvenire di sopravvissuti a qualche catastrofe".<sup>138</sup>

En Budapest, sobre el río, está la casa de Lukács. El intelectual que aparece en

las fotos es mayor, está enfermo, ya no tiene la claridad mental para acabar su obra. Por lo tanto, con admirable humildad confía el trabajo a sus discípulos, demostrando una vez más la lúcida inteligencia de quien se da cuenta de no ser lo que era antes.

Su mirada irónica se posa sobre los retratos de su amada mujer Gertrud, no de la joven Irma, metáfora de la posibilidad de reconciliar la vida verdadera con lo banal cotidiano, además de ser símbolo del egoísmo masculino que nunca ama a la mujer de verdad, sino al fantasma literario de ésta, el único que empuja al hombre a la obra de arte. Gertrud, en cambio, fue el amor épico, el amor cómplice y armonioso del matrimonio, la mujer cuya presencia representaba la presencia de la vida misma, la vida - y la mujer - con la que Lukács no podía estar nunca en desacuerdo.

De hecho, Lukács buscó siempre una coherencia extrema entre su biografía y la historia; a esta búsqueda se debe su dedicación a la causa del comunismo, a la que sacrificó su alma entera, y llegó a la ruptura de su amistad con Bloch. Su proverbial disciplina quizás haya sido lo que le permitió, en su madurez, arrancar algún momento de vida verdadera al indistinto fluir de la misma:

"Gertrud fu l'epicità dell'amore e del matrimonio, la donna da cui Lukács aveva assolutamente bisogno di essere approvato e con la quale non poteva sopportare di sentirsi in disarmonia (...). Fin troppo sicuro della propria hegeliana sintonia con lo Spirito del Mondo e sbrigativamente incline a ritrattare, in nome della strategia di quest'ultimo, le proprie intuizioni più originali, ma forse appunto per questo incerto sulla propria più intima sostanza spirituale, Lukács dichiarò che la sua più alta autoaffermazione era stata constatare come, anche per Gertrud, la vita trascorsa con lui fosse stata ricca e formativa".<sup>139</sup>

Al lector se presenta el hombre Lukács, no tanto el ideólogo, filósofo e intelectual. Magris viaja dentro de los personajes, famosos o no, con total naturalidad, la misma naturalidad con la que emprende el seguimiento del río Danubio a lo largo de miles de kilómetros.

Todo hombre tiene algo que decir mucho más allá de lo que parece o aparenta ser. Puede ser bueno o malo, coherente o incoherente, pero el viajero lo sabe y lo saca a la luz con fina penetración psicológica y conocimiento del mundo y de los humanos. La literatura, en tales casos, realiza perfectamente su función de *'archeologia della vita'*:

"Suscitatore di voci, di risposte che anche i luoghi e gli oggetti pronunciano, il personaggio-ricercatore ha caratteri non fissi ma sempre confrontabili. È, di volta in volta, sacerdote e tramite (...); discepolo, testimone, interprete, erede testamentario (...); *detective* e compulsatore di archivi, *medium*, interprete sommerso e araldo squillante (...). È comunque sempre personaggio-segno che sta per molti (...)"<sup>140</sup>

Así, Lukács baja del pedestal donde se le había puesto - o quizá se había puesto él mismo - para mostrarse frágil y contradictorio como todos los hombres, sin suficiente valor como para admitir la presencia de la oscuridad y el misterio, sin amor hacia la naturaleza, *'le lacrime delle cose'*, como le reprochaba su amigo Bloch antes de la ruptura de su amistad.

La isla danubiana de Csepel es el barrio obrero e industrial donde, en los años cincuenta, vivían los jóvenes comunistas empujados por el sueño de la sociedad revolucionaria que querían fundar. En 1956 fueron ellos quienes se opusieron con fuerza indomable a los carros de combate soviéticos; el

proletariado industrial formaba un muro de resistencia a la URSS:

"Il proletariato faceva una rivoluzione liberale - quella rivoluzione liberale di cui i borghesi, da tanto tempo, non sono più capaci. Nell'età contemporanea l'epica, la visione totale che permette anche di affrontare la morte con coraggio e semplicità, è soprattutto un carattere della classe operaia - è da essa, là dove essa esiste ancora, dalla sua scarna durezza, che possono uscire i personaggi di un'Iliade odierna".<sup>141</sup>

La estatua de Stalin, que los obreros destruyeron totalmente, no se ha vuelto a construir, *'ma i suoi frammenti non sono ancora divenuti dei souvenirs, sono ancora oggetti d'uso, sia pure attribuiti ad altre funzioni'*.<sup>142</sup>

La historia universal, comenta con amarga ironía el yo-viajero, parece en algunas ocasiones obedecer a misteriosos guiones que neutralizan los grandes acontecimientos.

El río se mueve hacia el valle, cerca de Baja, donde se escribió el epílogo de la historia de los Habsburgo y de donde el último emperador se marchó hacia el destierro. El río se dirige hacia el Mar Negro y el viajero se pregunta si la llegada será el fin del viaje o el principio del retorno. La Odisea, el viaje circular de Ulises no es fácil para el viajero moderno, acechado siempre por un sentimiento subterráneo de inadecuación:

"(...) Il viaggiatore che sogna l'Odissea, la pienezza e il ritorno, deve sapersi fermare in tempo per non recitare una parte involontariamente comica, sedersi sulla riva del Danubio e mettersi a pescare (...). Scrivere sul Danubio non è facile, perché il fiume (...) fluisce continuo e indistinto, ignaro di proposizioni e del linguaggio, che articola e scinde l'unità del vissuto. Il profondo tace (...) se ci si ostina a farlo parlare si corre il rischio di mettergli in bocca un'eloquente e stilizzata enfasi (...)"<sup>143</sup>

El viaje sigue y se llega a Pecs, tranquila ciudad que se compara con Viena,

ensalzando su antigua universidad, su clima, su tradición cultural. La región, la Baranya es otro ejemplo de tierra habitada por múltiples etnias, es otro territorio de confín: magiares, alemanes, *rasciani*, o sea serbios de religión griega, *schokatzi*, o sea, eslavos católicos cuyas mujeres eran las que sabían leer y escribir, son los pueblos que vivieron allí sucediéndose en importancia y decadencia, hasta que, en los años después de la segunda guerra mundial, la pequeña comunidad alemana fue echada por los magiares.

Después de una pequeña desviación hacia el interior, hacia la *puszta*, los viajeros vuelven al río, en *Mohács*, ciudad que vio la derrota del reino húngaro por parte de los Turcos. Ahora es un campo de maíz y girasoles entremezclados con esculturas de madera enterradas como palos de tiendas o lanzas que sugieren la batalla.

Allí parece que la muerte se ha vuelto eterna, recordando la brevedad de la vida y la fragilidad del hombre y del poder:

"Alcune sculture di legno, piantate nel terreno come picche o come pali di tende travolte, suggeriscono la battaglia, il suo ordine e il suo disordine, la sua sconvolta simmetria, l'istante della polvere che si disperde e l'incancellabile fissità della violenza e della morte. Quelle sculture temerarie e geniali accennano a teste umane ed equine, criniere di cavalli morenti, immani turbanti, mazze che si abbattono micidiali, volti contratti dall'agonia o dalla ferocia, croci e mezzelune, schiavi aggiogati, teste che rotolano ai piedi di Solimano il Magnifico. Tutto è astratto, essenziale, cenno fulmineo e allusivo di un'incisione abbozzata nel legno e mimetizzata nel fluttuare delle spighe (...). La vita appare eterna ed eterno ogni gesto della battaglia (...). Un grande scultore collettivo ha innalzato, in questi torridi campi, un monumento al perenne presente di ogni morte (...)" <sup>144</sup>

La naturaleza y las esculturas parecen formar un monumento único que asimila movimiento y fijeza, vida y muerte. Los viajeros descansan a la sombra, mientras uno de ellos, con el violín, toca canciones 'tzigane' que se mezclan con el tintineo de las esculturas que rememoran la batalla, como si fuera el extremo indomable movimiento de la vida que no se rinde a la muerte, de la vida que consigue cruzar de improviso una frontera más.

El siguiente capítulo, el séptimo, lleva el nombre de *Nonna Anka (Banato e Transilvania)* y las preguntas que el yo-viajero se hace, intentando elegir entre posibilidades opuestas las puede contestar sólo *Nonna Anka*, con sus ochenta años y su seguridad serena que quizá le llegue de haber amado y servido y acompañado a la sepultura cuatro maridos.

La desviación del río hacia Bela Crkva la ha decidido ella misma, ya que esta es su ciudad natal y desde aquí ella quiere moverse hacia los demás lugares de Banato. Por otra parte, toda la región es la columna vertebral del Danubio. El Banato es uno de los puntos álgidos del Imperio Habsburguico y es un país de frontera y de increíble mezcla de gentes:

"Il Banato è un mosaico di popoli, una sovrapposizione e stratificazione di genti, di poteri, di giurisdizioni; una terra nella quale si sono incontrati e scontrati l'impero ottomano, l'autorità asburgica, la caparbia volontà d'indipendenza - e poi di dominio - ungherese, la rinascita serba e quella romena. Un documentario televisivo sulla Vojvodina parla di 24 gruppi etnici. Più modestamente, Griselinì parlava di dieci nazioni diverse, che descriveva minutamente: valachi ossia romeni, rasciani e cioè serbi, greci, bulgari, ungari, coloni ('colonisti') tedeschi, francesi, spagnoli, italiani, ebrei (...). Oggi i cinque gruppi principali che coesistono nella jugoslava Vojvodina, in una pacifica convivenza sancita dalla costituzione del 1974, sono serbi, ungheresi, slovacchi, romeni e ruteni (...). Nonna Anka (...) è di

antica famiglia serba (...)" <sup>145</sup>

Todos los grupos se alaban mutuamente en las declaraciones oficiales, sostiene Magris, pero en Nonna Anka, a pesar de que habla todos estos idiomas, se superponen y chocan, así que ella acepta o rechaza unos y otros a la vez, dependiendo de lo que han hecho a lo largo de la historia, sin preocuparse de sus contradicciones.

Los conflictos étnicos de Nonna Anka son tan peculiares que ella, serbia, declara que nunca se habría casado con un serbio. Hasta un periquito, en la ciudad donde nació la Abuela hablaba alemán y cantaba en húngaro.

La poesía de estas tierras, de una manera oblicua, expresa en varios idiomas la soledad y la fuerza del viento que barre la llanura, el paso de las migraciones bárbaras:

"La letteratura già scritta è uno specchio concavo, appoggiato sulla terra come una cupola, quasi a proteggere la nostra incapacità di dire direttamente le cose e i sentimenti (...) se un andante romanziere, o anche un lirico rigoroso, evoca quel vento o quell'asprezza antica, un'inappuntabile citazione può permettere di nominarli, attraverso quelle parole altrui, senza temere il folclore sentimentale. Così la letteratura si posa sul mondo come un emisfero poggiato su di un altro, due specchi che si riflettono a vicenda come dal barbiere e si rimandano l'un l'altro l'inafferrabilità della vita o la nostra incapacità di afferrarla". <sup>146</sup>

Fascinante, como siempre, la capacidad del viajero Magris de filtrar opiniones y evaluaciones de forma sutil, casi sin parecerlo. El fragmento citado, de hecho, insinúa la idea de que en toda literatura o poesía del pasado aparece por lo menos un reflejo de aquel mismo mundo que resulta casi indecible en el

presente, creando una continuidad que garantiza la íntima comprensión sin caer en autobiográficas cursilerías:

"(...) La palabra *precursor* es indispensable (...) cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (...)" <sup>147</sup>

"En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (...)" <sup>148</sup>

Nonna Anka expresa una vitalidad irreductible, que se escapa a cualquier etiqueta moral o espiritual, que considera la vida como un dar y haber constante, un vender y comprar bosques o campos:

"Nonna Anka è ciò che il Faust di Lenau desiderava, invano, di essere: vitalità pura, demonica perché tranquillamente inalterabile, epica come la natura. Ha ottant'anni, con l'energia e la prontezza di una persona giovane. Guarda la vita dall'alto, con occhi tondi di rapace, come può guardarla solo chi è stato radicato al possesso terriero e vede, affacciandosi dalla sua proprietà, non già piccole miserie personali o nervose sfumature di stati d'animo, bensì campi e boschi, trascorrere di stagioni.

Poco importa che ora viva, molto modestamente, in un piccolo appartamento a Trieste. La sicurezza e l'agio di quello sguardo dall'alto li porta con sé, nella sua persona (...). L'epicità agraria imprime uno stile sovraperonale, che esclude ogni vanitosa soggettività (...). Nella sua vita non esiste il lamento, la deprecazione delle sventure, né per sé né per gli altri (...). Accanto a Nonna Anka, si sente che non le può accadere nulla, che non potrebbe mai sentirsi smarrita e perduta. Si identifica coi secoli della Pannonia (...). Nonna Anka (...) ama i cimiteri perché la tomba è il possesso della terra, segna il confine di una proprietà" <sup>149</sup>

Estupendo es el retrato de esta mujer, totalmente distinta a las mujeres que se han encontrado anteriormente. Ésta es sólida como una roca; mejor dicho parece una parte de la tierra de donde viene, con una sanidad de visión y naturalidad de sentimientos que hacen que cualquiera, a su lado, se sienta entero y sano también.



Leer estas páginas es como tomar una bocanada de aire fresco, bañarse en las aguas del río Danubio, gélidas y rápidas pero tonificantes y vitales. A ninguno de sus cuatro maridos, dos de los cuales amados y dos pacientemente aguantados, nunca le ha faltado su dedicación absoluta, ya que los sentimientos no podían modificar la certeza de que el matrimonio era, como la tierra y los bosques, una realidad objetiva y concreta.

La visita a la ciudad de Temesvár, capital del antiguo Banato, rememora, a orillas del Danubio una historia compleja y multicultural, donde la multiplicidad de idiomas y de etnias por un lado acrecenta las crisis de identidad estimulando la poesía, por el otro testimonia la coexistencia de situaciones que se transforma en coexistencia de tiempos distintos. Luchas, rebeliones y reivindicaciones nacionales, asimilaciones a los magiares, se han sucedido a lo largo de la historia.

Hacia Transilvania, otro mosaico plurinacional, ya que allí viven rumanos, alemanes, magiares y sajones, el viajero se dirige tras la petición de Nonna Anka, que quiere visitar la tumba de un antiguo pretendiente que ella rechazó y que se suicidó. Ella aprovecha también para introducir otras digresiones por los alrededores, donde se puede apreciar un florecer cultural muy interesante, sobre todo comparado con el declinar de la comunidad. Muchos intelectuales se van y cada uno lleva consigo una patria distinta, ya que las transformaciones, en el mismo ámbito, son frecuentes, rápidas y evidentes.

La fuerza alemana se evidencia en la iglesia de Kronstadt, - la ciudad en el Este, o sea '*la Civitas alle frontiere orientali dell'Europa*' - que parece un himno a la sólida resistencia opuesta al múltiple desorden étnico:

"Questa poesia cittadina è una malinconica poesia dell'ordine e della ripetizione, una passione metodica di abitudini e luoghi che cerca di strappare alla vita che fugge e alla storia che divora una garanzia e un'illusione di durata, di stabilità. L'ethos borghese-artigiano, tedesco, è amore della casa, della famiglia, dell'amicizia e del ritmo che scandisce il loro universale-umano: nascere, sposarsi, morire; il pranzo, la bottega, la birreria, il sigaro, la partita a carte, la funzione religiosa, il sonno (...). Ci si può sempre sottrarre all'orrida vita vera, come il vecchione di Svevo, mettendola sulla carta e tenendola quindi a distanza. Certo, Nonna Anka non scrive e non ha bisogno di scrivere", <sup>150</sup>

y se respira en todas las ciudades sajonas, burguesas y rígidas en sus posturas ancladas en el pasado.

De todas formas, como suele pasar en los territorios de frontera, el crisol de pueblos y de lenguas produjo dos efectos opuestos: la reivindicación nacionalista o la conciencia de pertenecer a una patria más amplia que comprendía todos los componentes individuales. En el segundo sentido se habló de '*transsilvanismus (...) una pluralità di genti, unite da questo sentimento di appartenere a un regione mista, composita*'. <sup>151</sup>

Cierto es que para muchos intelectuales de estas tierras el pueblo alemán era grande por tener la capacidad de afirmar ideas y valores universales. Actuando como elemento de unificación el idioma alemán había reafirmado las cualidades que tuvo el latín como lengua común en la antigüedad. No se dieron cuenta de

que esta convicción, en manos del nacionalsocialismo se convertiría en arma de doble filo porque ellos mismos, en ocasiones, asumieron posturas contradictorias.

Segesvár es una bellísima ciudad que recuerda a Praga. El viajero sube a la Torre del Reloj, donde los engranajes marcan el tiempo que pasa:

"Da questo osservatorio, la vita appare tutta una perdita di tempo, una macchina deperibile. Come l'orologio che la scandisce, la realtà è un ingranaggio, un'organizzazione dello stillicidio, catena di montaggio che punta sempre e solo alla fase successiva. Chi ama la vita, deve forse amare il suo gioco di incastri, entusiasinarsi non solo per il viaggio verso isole lontane, ma anche per la trafila burocratica relativa al rinnovo del passaporto. La persuasione, riluttante alla mobilitazione generale quotidiana, è amore di qualcosa d'altro, che è più della vita e balena soltanto nella pausa, nell'interruzione, quando i meccanismi sono sospesi, il governo e il mondo sono in vacanza nel senso forte di *vacare*, vuoto, mancanza, assenza, ed esiste soltanto l'alta e ferma luce dell'estate. Il mondo, come dice Borges, è reale, ma perché deve anche rompere tanto i c...? Quello che si vorrebbe, in fondo, è una pretesa modesta, solo poter marinare ogni tanto la scuola, pur conservando il rispetto degli insegnanti".<sup>152</sup>

La reflexión sobre la vida que corre inexorable enciende una vez más la reflexión sobre la aspiración a la *persuasione*, que ya se ha confirmado como una presencia fuerte a lo largo de todo el viaje. El viajero propone otra posibilidad de entender la *persuasione*: la conexión con el concepto de *vacanza*, en el sentido de vacío, ausencia de relojes que marcan el paso del tiempo. Seguramente es difícil conseguir la *persuasione* y lo confirma Paul Celan - gran poeta de estas tierras de Bucovina - que supo expresar la verdad del silencio al que se redujo este crisol de hablas y etnias.

Él intentó buscar el verdadero lenguaje de las cosas, más allá de la historia y del tiempo y llegó a comprender que el fondo del ser es la nada; atraído por ella, se precipitó en ella, suicidándose. A la búsqueda de la palabra que huyera de la comunicación falsa y sin sentido de la realidad moderna, con los ojos quemados por el espectáculo del exterminio de los judíos, Celan eligió estar de la parte de los vencidos. La imposible persuasión lo llevó al silencio y a la desaparición. Una desaparición que recuerda al lector las desapariciones de varios de los personajes *magnisiani*, como por ejemplo Enrico Mreule, de *Un altro mare*, que representa el prototipo de quien, a la búsqueda del absoluto, se quema y se pierde porque no consigue aceptar la vida en su prosa cotidiana.

La vuelta al río conlleva la llegada a *Novi Sad*, capital de la Vjvodina, donde los idiomas oficiales son cinco: serbio, húngaro, eslovaco, rumano y ruteno y subrayan el carácter plurinacional que domina en toda Yugoslavia, aunque a veces se sienta la amenaza de las crisis crisis económicas y de las acciones centrífugas de las diferentes repúblicas.

Aquí corría, a lo largo de mil kilómetros, la *Frontiera Militare*, una franja autónoma de defensa del Imperio con nacionalidad indefinida y múltiple, que duró hasta 1881:

"Nonna Anka non parla volentieri dei *Grenzer*, dei leggendari e irregolari soldati della Frontiera Militare (...). La Frontiera Militare (...) dalla Carniola fino ai Balcani, era l'anima della compagine danubiana, un limes solido come quello romano e nomade come le popolazioni migratorie che, a ondate, confluivano in essa fuggendo davanti ai Turchi e ai signori feudali (...) essa comprendeva genti diverse, (...) la sua nazionalità era composita e indefinita (...). I *Grenzer* difendevano l'impero dalle scorrerie e dagli assalti

turchi, ma nelle loro file accorrevano avventurieri randagi (...) e (...) soprattutto contadini, che si sottraevano alle schiavitù feudali (...). La storia della Frontiera (...) è (...) storia di disordine ma anche (...) del ferreo legame che univa queste genti, la cui patria era una terra di nessuno fra le patrie altrui (...). È soprattutto una storia di fiera autonomia, di gelosa tutela della propria indipendenza da ogni autorità esterna (...). Quando (...) nel 1881 un decreto imperiale sciolse (...) la Frontiera, (...) i *Grenzer* si sentirono traditi (...)" <sup>153</sup>.

Es la historia de un Frontera elevada a patria por parte de gentes que, a pesar de sus diferencias, habían concebido una idea de la pertenencia a una tierra y que se sintieron justamente traicionadas por la cancelación de esa *patria*, demostrando una vez más, comenta Magris, la vigencia del mito austríaco del servidor que se mantiene fiel mientras el señor traiciona.

Es la eterna historia de la necesidad de tener un punto de referencia que permita al hombre luchar contra la destrucción del yo, que se presenta más fácil en cuanto falta algo por y para qué luchar. La historia del deseo íntimo de todo hombre de no ser presa del nihilismo:

"Per Magris (...) la realtà appartiene a ciò che segnando una norma all'individuo, ponendogli un fine, e così dando un senso alla sua presenza vitale, lo fa consistere. Senza un principio (...) che lo guidi, l'individuo si dissolve in una molteplicità irrelata di pulsioni disordinate e accidentali: è quel principio che gli dà un fondamento (...)". <sup>154</sup>

Belgrado, en la orilla derecha del Danubio, la capital de Yugoslavia, es una ciudad difícil de catalogar. Múltiple y viva, sin confines definidos, está en constante transformación y representa de verdad el símbolo del imperio *danubiano* gracias a su heterogeneidad y al inestable equilibrio que borra y reconstruye sin cesar:

"(...) la Jugoslavia - e per essa la sua capitale, che ne tiene in bilico il difficile e centrifugo equilibrio - è l'erede dell'aquila bicipite, del suo stato sovranazionale e composito, della sua funzione intermedia e mediatrice fra Est e Ovest, fra mondi e blocchi politici diversi o contrapposti. La Jugoslavia è uno stato realmente plurinazionale ossia costituito da una plurinazionalità irriducibile a una dimensione univoca o predominante; come il termine 'austriaco', forse anche quello 'jugoslavo' è musilianamente immaginario, indica la forza astratta di un'idea (...). Il mosaico jugoslavo è oggi insieme imponente e precario, esercita un ruolo assai rilevante nella politica internazionale ed è teso ad arginare e a elidere le proprie interne spinte dissolutrici; la sua solidità è necessaria all'equilibrio europeo e la sua eventuale disgregazione sarebbe rovinosa per quest'ultimo, come quella della duplice monarchia lo è stata per il mondo di ieri (...)"<sup>155</sup>

El viajero está a punto de llegar a *Le porte di Ferro*, que marcan el inicio de la carrera del río hacia el mar y también el comienzo de una geografía aún más compleja y desconocida que la anterior, por lo menos a los ojos de los occidentales.

De hecho, el título del penúltimo capítulo es: *Una cartografía incerta (Bulgaria)*.

El viaje se desarrolla a lo largo de la frontera entre Rumania y Bulgaria, formada casi completamente por el Danubio, pero en la orilla derecha del río, la orilla Búlgara.

Más que horizontal esta vez, de verdad, el viaje es vertical, ya que lo que se revela a través de estas páginas es la historia de la estratificación de las gentes en Bulgaria:

"*Danubio* è composto di tanti piccoli frammenti in cui storie, gesti, leggende, amori, lotte che si sono accumulati nel corso di millenni, tornano a suonare in un uniforme tempo presente".<sup>156</sup>

Los viajeros se mueven bajo la mirada y la guía de Kitanka, una joven alegre y

extrovertida, enamorada incondicionalmente de su país como nunca pasa a los occidentales, que sin duda aman con la misma fuerza de la amable guía, pero están siempre listos para autocríticas y reservas sobre sí mismos y sus países.

La historia de Bulgaria se ha visto marcada sobre todo por el intento de librarse del dominio otomano, hasta el punto de que los turcos que quedan en el territorio, hoy en día, se les considera búlgaros de religión musulmana y tienen apellidos búlgaros. Es cierto que, recordando cómo estaba esta región a principio de siglo, no se puede no admirar el socialismo que ha permitido un progreso tan evidente.

Pero, la reflexión del viajero se vuelve hacia el pasado, cuando, hacia la mitad del siglo XIX, en Bulgaria llegaron, huyendo del Zar, tártaros y *circassi*, los unos labradores, tranquilos, los otros salvajes, bandidos, vagos, mientras los búlgaros se tenían que ir hacia *Crimea*, produciendo un cruce de destierros que demuestra una vez más la vanidad de toda conquista. La orilla derecha del río Danubio vio así, en su incierta geografía, pasar hombres de cualquier tipología, formando un crisol que en realidad ahonda sus raíces lejos en el tiempo, en un fondo eslavo o quizá tracio.

Llegar a Ruse es volver a pensar en Canetti. La ciudad parece una Viena en pequeño y se respira aire de casa en este puerto del río, así como se encuentran rincones que se parecen a Trieste o a Fiume. El Museo de Baba

Tonka recuerda a una heroica mujer búlgara que había animado la revolución en el siglo pasado.

Pero, lo que más atrae al viajero es la casa de Canetti, gran escritor que murió después de que Magris publicara el libro. Ésta se encuentra en el barrio español; de hecho, a los judíos sefardíes se les llamaba *spanioli*, como a este barrio. Magris recuerda que a Canetti ni se le ocurrió hablar de la casa de su infancia en Ruse, pues se mantuvo fiel a su deseo de no revelar casi nada de sí mismo ni siquiera en su propia autobiografía:

"Qui apriva gli occhi sul mondo uno dei grandi scrittori del secolo, un poeta che avrebbe intuito e rappresentato con eccezionale potenza il delirio dell'epoca, che abbaglia e stravolge la vista del mondo (...). Nella sua autobiografia, che è stata determinante nell'assegnazione del premio Nobel, Canetti va alla ricerca di se stesso, dell'autore dell' *Auto da fé* (...) la grottesca parabola del delirio dell'intelligenza che distrugge la vita (...) quel libro che illumina come pochissimi altri la nostra vita (...). L'autobiografia (...) è questa costruzione della propria immagine (...) smussa gli spigoli e aggiusta le cose (...). Così il suo libro dice insieme troppo poco e troppo (...). Alle sue lettere - con le quali mi faceva entrare con magnanima generosità nella sua vita e mi aiutava a entrare nella mia - a tutta la sua persona e al suo *Auto da fé* devo una parte costitutiva, essenziale della mia realtà".<sup>157</sup>

En muchas ocasiones Magris ha reconocido su admiración y amistad con Canetti, con quien tuvo un intenso intercambio de cartas y con quien lo unió también el intento de sustraerse al acoso siempre más duro de la gente, de los lectores:

"Magris ha avuto un epistolario assai significativo con Canetti (...) lo ha incontrato varie volte a Monaco, successivamente anche a Zurigo e a Trieste. 'Era un uomo affascinante per questa mescolanza di un'intelligenza così umana, che soprattutto con gli anni è diventata sempre più dolce, e questa straordinaria esperienza dei demoni, dei labirinti della vita e della necessità di nascondersi. Veramente ci insegna una guerriglia con i



leviatani di cui abbiamo bisogno' ". <sup>158</sup>

El último capítulo del libro, *Matoas (Romania)*, se abre con el cruce de un puente que es el segundo de Europa por longitud, que se dedica a *la amistad* y franquea la frontera entre Rumania y Bulgaria. La tierra que se presenta al viajero ha sido teatro, a lo largo de los siglos, de invasiones múltiples que han dejado en sus habitantes una peculiar forma de resignación frente al destino, que se manifiesta en su serenidad.

Los pasos de quien anda por estos lugares parecen ahondar en un terreno blando y suave, que se asemeja al *humus* de las tierras de cultivo:

"Il grande storico Nicola Iorga (...) si addentrava, per ricostruire il cammino completo del suo paese e della sua civiltà, nelle profondità impenetrabili della vita popolare (...). Scendendo nelle profondità di questo *humus* e quasi ripercorrendo a ritroso il cammino che la linfa compie per salire dalle radici ai rami e alle foglie, Iorga ritrovava strati antichi e sepolti (...) riscopriva un'unità-continuità bizantino-turco-mongola (...). Questo crogiolo di stirpi e di civiltà è un brodo primordiale della nostra storia, un limo nilotico nel quale pullulano germi ancora indistinti e confusi (...) seguire il fiume verso la sua foce significa anche entrare in una nebbia cimmerica delle origini, perdersi in una fine che è pure ritorno all'inizio (...). L'origine, inattingibile e sempre incerta, significa poco (...). Ogni genealogia risale al big bang (...)". <sup>159</sup>

A quien sigue el camino del río Danubio, y entonces el de la vida, le parece caminar contemporáneamente hacia el fin y hacia los orígenes en un movimiento circular - comenta Magris - casi repitiendo el camino de Ulises, quien, enriquecido y maduro, volvió a casa.

El tema de las fronteras constantemente franqueadas, el tema de un andar no rectilíneo - que conduce a la dispersión total - sino circular, parecido, por utilizar

una imagen querida por el autor, al dibujo en círculo de los troncos de los árboles cortados, en cada uno de los cuales está escrita toda la historia del árbol y por fin el tema del agua también como *limo* fecundo y vital, son muy presentes en toda la obra de Magris donde se encuentran más veces con sentidos siempre parecidos.

Así, por ejemplo, el reciente *Microcosmi* es un libro casi completamente construido sobre el limo que se encuentra en las lagunas cercanas a Trieste y ofrece una sensación de continuidad, la certeza de que la naturaleza es más sabia que el hombre civilizado en cuanto esconde la vida en algo que, a primera vista, parece no valer nada, como el limo.

Bucarest, la capital de Rumania, el París de los Balcanes, como París es una ciudad dilatada en sentido horizontal, hacia la llanura. El refinamiento de la capital francesa se transforma aquí en las peculiaridades específicas de los lugares del sur-este: gentío, bazares, exageraciones en los decorados. Pero, todo esto contribuye a humanizar la ciudad, acercando y exaltando sus colores, voces, olores. Sobre todo el mercado en la calle tiene el sabor del levante y los rasgos de la gente revelan la estratificación de siglos, mientras piden el respeto que siempre se debería a la vida.

Bucarest es también ciudad de vanguardia, como demuestra el escritor de teatro Ionesco, franco-rumano, quien ahonda sus raíces en esta *gravidanza*

romena de la literatura de vanguardia, especialmente el dadaísmo. Desde aquí Ionesco tomó su gusto de la parodia total, de la irrealidad y del vacío de la existencia:

"Ionesco (...) dà voce anche all'angoscia della morte, all'oscurità dell'esistenza e al suo frustrato ma insopprimibile desiderio di eterno. Il suo sarcasmo più feroce colpisce soprattutto i parassiti dell'assurdo, i verbosi e supponenti teorici delle sofisticherie paradossali e delle trovate *à la page*. Il filisteismo borghese della famiglia Smith nella *Cantatrice calva*, che ripete le frasi fatte dei giornali e del lessico convenzionale, è identico al filisteismo degli intellettuali aggiornati che dileggiano i borghesi, affermando che la vera sincerità è nell'ambiguo doppio gioco e proclamando che 'solo l'effimero dura' ".<sup>160</sup>

La literatura más reciente de Rumania no consigue ponerse a la altura de la del pasado que se basaba en la destrucción de la realidad, no consigue contestarle con ningún positivo valor.

En Bucarest, en un barrio en las afueras de la ciudad vive un poeta judío, Israil Bercovici, que se rodea de una realidad poética hasta en las pequeñas cosas de lo cotidiano porque es un poeta de verdad, con todo su ser, aunque poco conocido porque no ha entrado en el circuito de la fama; él representa la peculiar poesía de los judíos de Rumania, pocos y ya todos ancianos, pero modernos, al tanto de las novedades formales y lejos de las nostalgias melancólicas de la edad.

El Museo de la Aldea es una de las más interesantes expresiones de Rumania, ya que reconstruye siglos de vida atravesados por el aprecio y el uso de la madera, por el amor a la propia aldea, centro del mundo de donde cada uno

salía para volver cuanto antes. El Museo proporciona al viajero un baño en el pasado, pero no entristecido por la nostalgia de algo que no vuelve, sino animado por la esperanza del futuro.

Peculiar es el barrio que los rumanos llaman *Hiroshima*, un barrio donde Ceaucescu está derribando o trasladando todos los edificios para construir un centro a la manera del Pompidou en París, casi como si quisiera trasladar la historia con sus huellas allá donde más le agrada. Sin embargo, en los cimientos vacíos de los edificios no se lee sólo la absurdidad del traslado a la fuerza, sino también la persistencia de la irreductible vida:

"Quegli scantinati messi a nudo assomigliano a talpe e a pipistrelli portati violentemente alla luce o a insetti rovesciati sul dorso, ma quest'irruzione del giorno nei domini del buio non dissolve il segreto di quel regno infimo e altrimenti celato. Quell'oscurità molle e ora smossa, sulla quale s'innalzava la casa, è il pantano originario e ricacciato in giù, nel quale affonda le sue radici la vita (...) l'esistenza non si ricorda o non vuol ricordarsi del bassofondo da cui proviene, butta nello scolo delle fognature e ricaccia nel profondo, insieme alle proprie secrezioni e alle proprie scorie, anche il pensiero della propria terrestrità. Un'archeologia degli scarichi e delle fognature ci darebbe forse una storia segreta e capovolta delle città (...). La letteratura è attratta dalle bassure e dai rifiuti, che non appaiono quale miseria da redimere, bensì quale angolo nel quale s'è rifugiato un incanto svanito".<sup>161</sup>

Se acerca el Mar Negro, la desembocadura del río Danubio, con su imagen de desierto de aguas, de color oscuro, que comunica sensaciones de agobio y de soledad; en la ciudad de Costanza, la antigua Tomi, se asoma a la mente del viajero la imagen del poeta latino Ovidio, que se exilió allí. Quién sabe si recurrió al dios Eros, cuando el viento cálido y húmedo del Mar Negro soplaba aumentando la melancolía, se pregunta el viajero en la plaza dedicada al poeta.

En el Museo de la ciudad de Costanza está el Caballero Tracio, símbolo de un dios misterioso, representado en postura de combate, mientras se lanza con su caballo contra el enemigo. Su cara refleja la serenidad de los tracios, su ausencia de miedo a la muerte, típica de los que no tienen apego desmesurado a la vida. Quizá el Caballero represente la *persuasione*, que ningún miedo puede quebrar:

"Questa tranquillità è confidenza con la morte (...) i traci piangevano la nascita che portava all'uomo tanti affanni e festeggiavano la fine, che lo liberava dai mali e lo portava alla beatitudine (...). Da dove veniva questa serenità, dalla familiarità col respiro della natura, che induce a sentirsi come le foglie e a crescere e a cadere come esse, o dalla fede nell'immortalità, dalla convinzione che con la morte inizi la vita vera ed eterna (...)? (...) forse il Cavaliere Trace è una figura della persuasione e la morte non ha potere su di lui, che cavalca sicuro in groppa al suo cavallo, animale infero divenuto il suo compagno fedele".<sup>162</sup>

Con su sutil y casi imperceptible manera de conjugar momentos distantes entre sí en el espacio y en el tiempo, Magnis superpone la figura del Caballero Tracio en el Museo de Costanza a un paisaje del Monte Nevoso iluminado por el sol recién salido y animado por la figura de mujer, que no tiene nombre y que representa el Amor, que lo acompaña silenciosa durante todo el viaje apareciendo, o desapareciendo sin causar sobresaltos:

"(...) sul Monte Nevoso il sole appena sorto aveva creato, con il vapore che si alzava dall'erba, una cortina luminosa e impenetrabile, che celava il bosco retrostante. La figura (...) entrando e svanendo nella chiarezza, oltre quella soglia, si era sottratta al mio sguardo, ma non c'era alcun timore né alcuna perdita in quello sparire e veder sparire. Il vero mistero è luminoso e puro come quella mattina, sdegnata i trucchi e i miracoli, la paccottiglia dell'occulto e del sensazionale".<sup>163</sup>

No sirven grandes puestas en escena para que exista el sentimiento de

comuni3n y de confianza, sugiere Magris, retomando el tema de la *persuasione* que, como se demostr3 al principio del cap3tulo, corre a trav3s de todo el libro y al que el autor dedica la novela *L'altro mare*.

Los nombres tambi3n, en algunos casos parecidos, encienden recuerdos: la llegada a Histria, la ciudad muerta, despierta en el viajero la imagen de Istria, la tierra donde 3l pasa sus veranos: una tierra familiar, con colores y olores queridos que en nada se parece al desierto que le rodea a orillas del Danubio y que trae consigo sensaciones de irrealidad total. Pero, un poco m3s all3:

" Il Danubio comincia a spargersi e ad effondersi (...). Questo presagio di fine 3 tuttavia tranquillo e maestoso, ricco di feconda vitalit3. Nella Balta il Danubio si confonde con i prati in una grande e inestricabile giungla d'acqua, folti alberi si chinano sul fiume formando grotte liquide, dimore profonde e labili, verdecupo e blu come la notte, nelle quali non 3 possibile distinguere la terra dall'acqua e dal cielo. La vegetazione copre ogni cosa, s'inerpica e s'attorciglia dovunque, in una proliferazione esuberante e cedevole, gioco di specchi che si rimandano i loro riflessi (...)"<sup>164</sup>

Mientras se acerca la desembocadura del r3o, vuelven con enorme fuerza los temas queridos por Magris: el agua que borra las fronteras entre los objetos de la realidad, sugiriendo una mezcla vital y fecunda, un traspasar lento pero inexorable de una a otra forma de vida, la ausencia del miedo, la presencia grata y deseada de la *persuasione*, de la preparaci3n al *buon combattimento*, como en muchas ocasiones se expresa Magris a prop3sito de la vida vivida con plenitud.

El viajero se acerca al conf3n del mundo danubiano, que es a la vez conf3n y

punto de partida para otros viajes, mientras el paisaje alrededor comunica la impresión de una frontera que tiene realmente el valor de una división:

"Il pathos del confine non è altro che insicurezza, paura di essere toccato (...) oscuro timore dell'altro. Al pari di ogni frontiera, comprese quelle del nostro io (...) è una linea immaginaria, oltre la quale l'erba è come quella che cresce su questa sponda. Forse la cultura danubiana, che sembra così aperta e cosmopolita, educa anche a questa chiusura e a quest'ansia; è una cultura che, per troppi secoli, è stata ossessionata dall'argine, dal baluardo contro i turchi, contro gli slavi, contro gli altri".<sup>165</sup>

Aquí hay una definición interesantísima de lo que quiere decir frontera para Magris: es el resultado del miedo, de la desconfianza, de la inseguridad; aunque muchas veces parezca inevitable levantar fronteras, nunca es positivo, tanto menos para el sujeto que las levanta.

El viaje llega a su fin y la música, la banda sonora de esta larga película - '*tremila chilometri di pellicola*' -<sup>166</sup> que se ha desarrollado delante de los ojos del lector página tras página, secuencia tras secuencia, va in crescendo, como en toda película que se respete.

El viajero se adentra en el delta del río, en medio de una naturaleza donde no hay fronteras entre mundo animal, vegetal y humano, entre agua, tierra e hierba. Cielo y agua se funden, en la línea del horizonte, en un abrazo solidario donde por un lado se intuye el fin y por el otro el principio, el nacimiento de algo nuevo y distinto:

"Il delta (...) è un grande dissolvimento, rami, bracci e rivoli che si disperdono per conto proprio, come gli organi di un corpo che sta cedendo, i quali si disinteressano progressivamente gli uni degli altri (...). È una grande

morte tenuta sotto controllo (...) una morte che è incessante rigenerazione, rigoglio di piante e di animali, giunchi e aironi, storioni, cinghiali (...) un laboratorio della vita e delle sue forme (...). Il delta è il labirinto (...) dei sentieri d'acqua che s'intricano fra le canne, ed è la pianta dei canali che regolano il flusso delle acque e i percorsi nel labirinto (...) e il germanista specializzato in letteratura danubiana (...) invidia (...) gli aedi delle api e delle termiti (...) il botanofilo da biblioteca si accorge che (...) ci si trova in imbarazzo davanti all'antica madre (...) odori, colori, riflessi (...) vita liquida che sfugge fra le dita e costringe ad avvertire (...) tutta la nostra inadeguatezza percettiva (...) antica scissione dal fluire, fraternità perduta e rifiutata, Ulisse che non ha più bisogno di farsi legare e marinai che non hanno più bisogno di farsi turare le orecchie, perché il canto delle sirene è affidato a ultrasuoni che Sua Maestà l'lo non distingue (...). La giornata è gloriosa e il battello erra come un animale fra i vari rami del fiume (...)" <sup>167</sup>

El pausado andar de las páginas anteriores, con frecuentes y largas paradas parece un andar de prisa en comparación con estas últimas páginas, donde el viajero asiste a una lentísima transformación, casi grabada a cámara lenta o fija, de la vida en la muerte y de nuevo en la vida, en un fluir incesante donde el individuo único y aislado, cerrado en sí mismo, no tiene sentido alguno.

El delta es un himno coral, la ausencia absoluta de fronteras, confines, límites. Aquí todo se deshace dejándose llevar, casi sin voluntad propia. La única opción es ésta: dejar fluir el río sin tiempo y sin obstáculos, confundiéndose con las múltiples formas de vida que se encuentran:

"Dove finisce il Danubio? In questo incessante finire non c'è una fine, c'è solo un verbo all'infinito presente (...) perché il Danubio è dappertutto (...). Non è certo il caso, per stabilire la foce, di accapigliarsi indecorosamente, come per le sorgenti, è opportuno lasciare morire chiunque in pace, uomo, fiume o animale, senza neanche domandargli come si chiama (...)" <sup>168</sup>

La *persuasione*, representada por el mar, se acerca cada vez más; el viajero lo advierte y se mueve sin prisa; todo parece vivido al *ralentí* en este



acercamiento que llega a rozar otro de los muchos cementerios que se han observado a lo largo del recorrido y que nunca han comunicado el sentido trágico de la muerte, sino el de un reposo sereno y merecido, rodeado de respeto y cariño.

Ahora, de forma explícita el cementerio es '*un epos ininterrotto, che genera e suggerisce tutti i romanzi possibili*':

"Mi incammino verso il mare (...). In fondo si vede il mare (...). La foce non c'è, il Danubio non si vede (...). Il Danubio, debitamente incanalato, sfocia nella zona portuale (...) il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, Regulation, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità (...)". <sup>169</sup>

Las aguas del río se mezclan por fin con las del mar, en una perfecta fusión donde ya no hay agua dulce y salada, río y mar, tú e yo. El viaje, lineal y circular a un tiempo, hacia el fin, la muerte y de nuevo hacia la vida se concluye en un paisaje donde toda criatura se transforma en otras criaturas. No es el caos, aunque lo podría ser, ya que la vida nació y siempre volverá a nacer en y desde el caos. *Ad infinitum*:

"Raccontare con le cose e i colori del mondo: Magris avrebbe voluto farlo attraverso il linguaggio del cinema. Come già lo era stato Joyce, è molto interessato al cinema (...). Scrittore, Magris gli sembra di esserlo sempre stato, seppure colto a lungo da incertezze (...). 'Raccontare è un gesto epico, fraterno, che stabilisce un legame, una comunione con l'altro (...). Credo che scrivere sia sempre trascrivere qualche cosa, qualche cosa che è più grande di noi. E nel farlo, ci si mette a presentare una vita (...) ci si sente, ci si deve sempre sentire più piccoli di questa vita, indipendentemente dalle nostre qualità letterarie (...)'" <sup>170</sup>

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pág.103.

<sup>2</sup> C. Magris, *Utopia e disincanto*, cit., pág. 58.

<sup>3</sup> C. Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, Gli elefanti Saggi, 1990, pág. 11. Magris obtuvo un gran éxito con *Danubio*, que se publicó por primera vez en 1986, se tradujo rápidamente a numerosos idiomas - 18 hasta ahora - y que, a pesar de la reconocida complejidad, ha vendido varios millares de copias y sigue siendo en Italia un *best-seller*. Por cierto, la acogida ha sido diferente en los distintos países. En España se ha leído con mucho interés y se considera muy interesante sobre todo por su substrato filosófico - el discurso alrededor del nihilismo, fantasma siempre presente en la época moderna, al que Magris desafía con su literatura - su peculiar forma de escritura, su valor de paradigma para los viajes de la memoria, la travesía de Europa central mediante la cultura y la sinuosa curiosidad de un intelectual que se deja llevar, aunque sólo aparentemente, por un río que habló desde hace tiempo inmemorable a la fantasía de un gran numero de lectores por lo menos debido a las notas de la música de Strauss.

<sup>4</sup> *ibíd.*, pág. 21.

<sup>5</sup> *ibíd.*, pág. 16.

<sup>6</sup> C. Magris, "El Danubio pudo haber nacido en un canalillo de desagüe ", *El País*, 11-6-1992, pág. 21.

<sup>7</sup> Baste recordar, además del primero y de inmediato famoso *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi Saggi, 1963, los ensayos posteriores: *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971; *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi Saggi, 1982, en colaboración con A. Ara; *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi Saggi, 1984.

<sup>8</sup> C. Magris, *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti Gli Elefanti, 1992, cit.

<sup>9</sup> C. Magris, *Danubio e post-Danubio*, texto inédito de la conferencia leída en El Escorial, Cursos de Verano de la Universidad Complutense, el 4-7-1994, pág. 7.

<sup>10</sup> *Danubio*, cit., pág. 15.

<sup>11</sup> C. Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, cit., pág.126: "(...) Lukács (...) fonda genialmente la categoria letteraria moderna del saggio, il discorso obliquo e indiretto che, per dire l'essenziale, prende a pretesto e a schermo qualche cosa d'altro, perché alla vita vera si può solo alludere e non la si può rappresentare direttamente (...)."

<sup>12</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme, Essenza e forma del saggio*, Milano, SE, 1991, págs. 16, 17, 21, 25.

<sup>13</sup> F. Marcoaldi, "Signori, era Vienna, non Nashville ", *L'Espresso Cultura*, 13-7-1986, pág. 115.

<sup>14</sup> *Danubio*, cit., pág. 25.

<sup>15</sup> Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo Fundamentos, 1988, pág.

---

317: "La estructura de la narración cinematográfica ofrece un gran interés precisamente porque pone al descubierto el mecanismo de toda narración artística (...). Se manifiesta una curiosa propiedad puramente topológica de la parte en la narración artística: posee los mismos límites que la totalidad. Este principio se extiende asimismo a la prosa: los capítulos (...) son homeomorfos respecto al todo (...)."

<sup>16</sup> *Danubio*, cit., pág. 474.

<sup>17</sup> Es fundamental también en este caso recordar a Lukács, *L'anima e le forme*, cit., pág. 26: "Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze (...) accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita e tende a metterla in risalto con ironica modestia. In Platone il discorso viene accompagnato dall'ironia delle piccole realtà della vita (...). In ogni scritto di tutti i grandi saggisti potremmo trovare sempre questa stessa ironia (...)."

<sup>18</sup> *Danubio*, cit., pág. 33.

<sup>19</sup> *ibíd.*, pág. 100.

<sup>20</sup> *ibíd.*, págs. 472-473.

<sup>21</sup> *ibíd.*, pág. 328.

<sup>22</sup> *ibíd.*, pág. 301.

<sup>23</sup> *ibíd.*, pág. 328.

<sup>24</sup> *ibíd.*, págs. 328-329.

<sup>25</sup> F. Hölderlin, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1976, págs. 169-171.

<sup>26</sup> A. Gándara, "Claudio Magris, un viaje a la memoria", *El País Cultura*, 16-1-1989, pág. 28.

<sup>27</sup> J. L. Reina Palazón, "Danubio abajo, hacia los sueños. Entrevista con Claudio Magris", *Quimera*, enero de 1989, pág. 37.

<sup>28</sup> En Italia se le llama *biondo* al río Tevere, traduciendo el latín '*flavus*'.

<sup>29</sup> C. Magris, *Danubio e post-Danubio*, cit., págs. 5 y 7.

<sup>30</sup> *Danubio*, cit., pág. 13.

<sup>31</sup> *ibíd.*, págs. 15; 20.

<sup>32</sup> *ibíd.*, pág. 18.

<sup>33</sup> *ibíd.*, pág. 24.

<sup>34</sup> R. Barthes, *La grana della voce*, cit., págs. 6-7.

---

<sup>35</sup> L. De Federicis, "A proposito di 'Danubio': un'ironica, tenace resistenza. Claudio Magris risponde a Lidia De Federicis ", *L'Asino d'oro*, Año V, 9-5-1994, pág. 189.

<sup>36</sup> *Danubio*, cit., pág. 190.

<sup>37</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, "Deduzioni letterarie dalla famiglia Magris ", *Aut Aut* nº 222, nov-dic. 1987, pág.130.

<sup>38</sup> De un pliego de 35 páginas mecanografiadas, tituladas: *Risposte a Ernestina Pellegrini*, que el propio autor me envió. La cita se refiere a las páginas 34 y 35. Este material confluyó posteriormente en el ensayo de E. Pellegrini: *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, cit.

<sup>39</sup> M.A. Quemain, "Una linterna de bolsillo. Una entrevista con Claudio Magris" *Nexos*, 196, abril 1994

<sup>40</sup> Magris se refiere a R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>41</sup> *Danubio*, cit., págs. 27 y 29.

<sup>42</sup> En una entrevista muy reciente, Magris dice, a propósito de la presencia de su esposa en sus libros: "Al principio me daba pudor hablar de Marisa, y en *El Danubio* no había más que un atisbo. En *Microcosmos*, al principio casi no está, y luego crece (...). Solía discutir los textos con ella. Era muy buena a la hora de cortar, muy lacónica, escueta, mientras que yo me dejo llevar", S. Alameda, "Claudio Magris. Ahora tenemos una Europa muy desunida..." *El País semanal*, nº. 1182, 23-5-1999, págs. 18, 26.

<sup>43</sup> *Danubio*, cit., pág. 35.

<sup>44</sup> *ibíd.*, pág. 36.

<sup>45</sup> J. P. Sartre, *Le parole*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pág. 239.

<sup>46</sup> *Danubio*, cit., pág. 40.

<sup>47</sup> *Danubio*, cit., pág. 43.

<sup>48</sup> *ibíd.*, págs. 45-46.

<sup>49</sup> *ibíd.*, pág. 47.

<sup>50</sup> G. Cabibbe, "Il Danubio di Claudio Magris", *Nuova Antologia*, oct.-dic.1987, pág. 297.

<sup>51</sup> E. Belsito, A. Garzia, A. Postorino, G. Riu, P. Tirelli, P.Tolu, "Limes. Frontiera dell'essere, cerchio che racchiude" *Palomar, Quaderni di Porto Venere*, n.1, n.s., primavera 1992, cit., págs. 65-66.

<sup>52</sup> *Danubio*, cit., pág. 57.

<sup>53</sup> M. A. Labrada, "El relato de Europa por Claudio Magris", *Sobre la razón poética*, Pamplona, EUNSA, 1992, págs. 72-73.

---

<sup>54</sup> Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, cit., págs. 302; 304.

<sup>55</sup> *Danubio*, cit., pág. 64.

<sup>56</sup> P. Matvejevic, *Breviario mediterráneo*, Barcelona, Anagrama, 1991; prefacio de C. Magris, "Para una filología del mar", págs. 7-8.

<sup>57</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit.

<sup>58</sup> *Danubio*, cit., pág. 72.

<sup>59</sup> M. A. Labrada, *Sobre la razón poética*, cit., págs. 81-82.

<sup>60</sup> *Danubio*, cit., pág. 75.

<sup>61</sup> *ibíd.*, pág. 79.

<sup>62</sup> *ibíd.*, pág. 80.

<sup>63</sup> M. Monmany, "El mundo perdido", *Diario 16, Culturas*, 5-11-1988, pág. 23.

<sup>64</sup> *Danubio*, cit., pág. 95. Magris se refiere al escritor alemán Jean Paul Friedrich Richter, que publicó bajo este pseudónimo (1763-1825).

<sup>65</sup> *ibíd.*, pág. 95.

<sup>66</sup> *ibíd.*, pág. 97.

<sup>67</sup> *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, es una antología de artículos publicados en varios periódicos, sobre todo el *Corriere della Sera*, donde Magris escribe todavía, y de dos prólogos. Los tiempos de escritura de estos artículos, que cubren un arco de alrededor de diez años, son diferentes, pero un grupo de ellos, precisamente el cuarto, se refiere al tema de la distancia entre experiencia y palabra, de la crisis del yo y de las autodestructivas defensas del mismo.

*Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, también se presenta como una recopilación de ensayos breves, todos ligados por un tema común, la disgregación de la idea de una armonía del mundo, el viajar del hombre contemporáneo, acompañado de la ironía y de la nostalgia, entre los fragmentos esparcidos de dicha realidad, la tensión entre existencia y escritura.

*Un altro mare*, Milano, Garzanti, 1991 es una novela que cuenta la historia de Enrico Mreule, personaje realmente existido, amigo de Carlo Michelstaedter, filósofo que se suicidó en 1910, quien, buscando la *vita persuasa* se va de Trieste a Patagonia y vuelve intentando borrar toda huella de su paso por la vida. Éste también es un moderno Ulises, cuya odisea, sin embargo, no consigue devolverlo a Itaca; o sea, es la historia de alguien que corre detrás del *assoluto* más allá del Oceano y fracasa. Al análisis de la novela se dedica el capítulo 6 del presente trabajo.

<sup>68</sup> C. Magris, *Dietro le parole*, cit., pág. 344.

<sup>69</sup> *Danubio*, cit. pág. 98.

<sup>70</sup> *ibíd.*, pág. 99.

---

<sup>71</sup> *ibíd.*, págs. 101-102.

<sup>72</sup> G. Leopardi, *Canti*, Milano, Rizzoli, BUR, 1974, pág. 135, vv. 28-38: "(...) corre via, corre, anela, / (...) / cade, risorge e più e più s'affretta, / senza posa o ristoro, / lacero, sanguinoso; infin ch'arriva / colà dove la via / e dove il tanto affaticar fu volto: / abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando il tutto obblia. / Vergine luna, tale / è la vita mortale".

<sup>73</sup> G. Leopardi, cit., págs. 180-181, vv.111-122: "Nobil natura è quella / che a sollevare s'ardisce / gli occhi mortali incontra / al comun fato, e che con franca lingua, / nulla al ver detraendo, / confessa il mal che ci fu dato in sorte, / (...) / quella che grande e forte / mostra sé nel soffrir, né gli odii e l'ire / fraterne, ancor più gravi / d'ogni altro danno, accresce / alle miserie sue, (...) /" y vv. 136-138: "(...) Ed alle offese / dell'uom amar la destra, e laccio porre / al vicino ed inciampo, / stolto crede (...) /".

<sup>74</sup> G. Leopardi, *Pensieri*, Milano, Adelphi, 1982, pág. 24, XV: "(...) Non è mai soverchia l'affabilità e (...) l'umiltà in quelli che di bellezza o d'ingegno (...) sono manifestamente superiori alla generalità (...) " y pág. 94, CVI: "(...) nella vita comune è necessario dissimulare con più diligenza la nobiltà dell'operare, che la viltà: perché la viltà è di tutti, e però almeno è perdonata; la nobiltà è contro l'usanza, e pare che indichi presunzione, o che da se richiegga lode; la quale il pubblico, e massime i conoscenti, non amano di dare con sincerità".

<sup>75</sup> Cfr.G. Cabibbe, *Il 'Danubio'*, cit., pág. 301: "E tra i maggiori guadagni di questa descrittiva è l'arte di fondere il richiamo del passato con la memoria del presente, anche se di un presente ancor esso lontano, sia pure non di secoli ma di decenni: la parabola danubiana del nazismo. Magris ne avverte come pochi tutto l'allucinante orrore e sa infonderlo in chi legge. Mentre ci fa notare come ciò che di più bieco ed efferato si proiettasse nel nazismo rivelava insieme quel che in esso c'era di stolido: dietro il sorriso dolciastrò e melenso di Mengele, il più feroce carnefice nazista di cui Magris ci narra le raccapriccianti torture inflitte alle proprie vittime; dietro le sembianze 'mielose' di Mengele, colui che strappava gli occhi ai detenuti per abbellirne le pareti della propria stanza, non c'è il lampo sinistro dell'intelligenza, che può abbagliare nella perfidia, ma l'ebetudine opaca dell'idiota. Nell'oscura 'fascinazione del male' non è in atto la suggestione di una cupa potenza in cui si appaghi un istinto perverso ma l'ottusità beota in cui si degrada e annulla quel che di vitalmente intelligente c'è pure nell'essere umano. È qui lo scacco di Satana, il fallimento della sua ribellione proterva".

<sup>76</sup> *Danubio*, cit., págs. 104-105.

<sup>77</sup> J. L. Reina Palazón, "Danubio abajo hacia los sueños,...", cit., págs. 37-38.

<sup>78</sup> J. E. Ayala-Dip, "Los datos que lleva el río", *El País Libros*, 11-12-1988, pág.14.

<sup>79</sup> *Danubio*, cit., pág. 111.

<sup>80</sup> *ibíd.*, pág. 112.

<sup>81</sup> E. Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., pág. 68.

<sup>82</sup> *Danubio*, cit., pág. 113.

---

<sup>83</sup> *ibíd.*, págs. 121-122.

<sup>84</sup> Cfr. G. Cabibbe, *Il 'Danubio' di Claudio Magris*, cit., pág. 295: "Il razionalismo critico di Magris nega una Ragione universale che agisca secondo i propri principi e i propri fini ignorando la realtà umana dell'individuo. Rientra in questa concezione antihegeliana la polemica contro la *ragion di Stato*, quella ragion di Stato cui vengono immolate Rahel come Agnes Bernauer. Magris non ammette la sofferenza e la morte per un fine politico, sia pure a beneficio della comunità. Influisce su di lui il suo umanitarismo cristiano ma insieme il valore ch'egli attribuisce alla vita. L'ordine politico-sociale, la ragione di Stato, la classe, il ceto non hanno il diritto di sacrificare l'individuo in nome dell'oggettività, del Tutto che è un falso tutto: il vero tutto è l'armonia, la pacificazione della coscienza con se stessa. Magris è contro la storia che usurpa l'Assoluto, che pretende, in nome dell'oggettività, di sacrificare il soggetto individuale (...). La verità e il valore sono, per Magris, umanamente, nell'individuo. Anche se il suo compito non è quello d'isolarsi nella sua singolarità esistenziale ma d'integrarsi con gli altri in un'appropriazione reciproca dei beni spirituali come materiali che assurge al livello della corallità".

Por otra parte, el propio Magris confirma esta opinión en *Itaca e oltre*, cit., pág. 40: "La composita varietà dell'impero, minato da spinte centrifughe arginate da una cauta saggezza e da una scettica nostalgia dell'unità aveva acuito la consapevolezza che ogni realtà apparentemente unitaria è una pluralità di componenti eterogenee e di contraddizioni inconciliabili "; y también págs. 41-42: "La saggezza absburgica era pure l'arte di differire la fine, di prolungare il tramonto e di trovare con esso un accomodamento, ironico e struggente, per strappare alle sue pieghe e alle sue pause ogni possibile frammento di piacere e d'abbandono. Il pessimismo nei confronti della storia incalzante e minacciosa aveva insegnato a diffidare di ogni totalità che si realizzi sul sacrificio del singolo, e a proteggere il particolare contro l'universale, la fugace tenerezza dei sensi contro la marcia trionfale e distruttiva dello Spirito del mondo".

<sup>85</sup> *Danubio*, cit., págs. 137-138.

<sup>86</sup> I. Calvino, *Lezioni Americane*, cit., pág. 98.

<sup>87</sup> *Danubio*, cit., pág. 143.

<sup>88</sup> *ibíd.*, pág. 148.

<sup>89</sup> B. Matamoro, "Fronteras de Claudio Magris", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 156, junio de 1993, pág. 128.

<sup>90</sup> *Danubio*, cit., pág. 153.

<sup>91</sup> Cfr. G. Cabibbe, *Il 'Danubio' ...cit.*, pág. 299: "Penso soprattutto alle splendide pagine su Goethe a proposito del *Divano occidentale-orientale*. Dove si osserva che 'Goethe non predilige più il nitido profilo della statua greca, bensì il fluire dell'acqua' e tuttavia 'anche quell'acqua è forma, limite(...)'. (pág. 139). Dove si nota che ' il grande classico ama sempre la forma, il finito, ciò che è distinto', ma che non sia ' rigida immobilità bensì scorrere e divenire, vita' ( pág. 139). Ma accanto a questa interpretazione di Goethe, da ascrivere ai meriti del germanista, alle sue illuminazioni geniali, altro egli vuole affacciare al nostro sguardo ricordandoci che i più bei versi del *Divano* appartengono a Suleika, la donna amata e cantata nel libro: Goethe li recepì, presentandoli come suoi, senza troppi scrupoli per l'appropriazione indebita e senza che Suleika se ne curasse.

---

Ciò mostra quanto poco valga la gloria individuale (...) perché l'opera veramente grande (...) appartiene al mistero del genio umano (...). Così può nascere in un momento di grazia, come i doni gratuiti dello Spirito, anche in una semplice creatura quale fu Marianne (...) frutto dell' 'esperienza totale' ( pág. 141) ch'ella aveva vissuto nella sua dedizione a Goethe, nel suo amore per Goethe, nell'intima cooperazione poetica con lui: era quest'esperienza che contava più che la celebrità d'un nome".

<sup>92</sup> *Danubio*, cit., págs. 155-156.

<sup>93</sup> G. Contini, en: A.A.V.V., *Dedica a Claudio Magris*, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 1999, págs.145-146.

<sup>94</sup> *Danubio*, cit., pág. 160.

<sup>95</sup> *ibíd.*, pág. 169.

<sup>96</sup> M. García-Posada, " El Danubio", *ABC Literario*, 4-2-1989, pág. III.

<sup>97</sup> E. Belsito, A. Garzia, A. Postorino, G. Riu, P. Tirelli, P. Tolu, *Limes...*cit., pág. 72: "Non sono ottimista, nel nostro futuro ci sono dei problemi terribili, che potranno provocare delle terribili regressioni anche umane e politiche, si pensi per esempio al problema dell'immigrazione, ma, per citare un detto stracitato ma non perciò meno efficace di Gramsci, il pessimismo dell'intelligenza non esclude un ottimismo della volontà, almeno un pizzico (...)".

<sup>98</sup> G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, pág. 525: "E l'eccessiva civiltà avendo sempre condotto i popoli alla barbarie, anzi precedutala immediatamente, anzi partecipato di essa (...)".

<sup>99</sup> E. Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., págs. 70-71.

<sup>100</sup> *Danubio*, cit., pág. 171.

<sup>101</sup> *ibíd.*, pág. 171.

<sup>102</sup> *ibíd.*, pág. 172.

<sup>103</sup> *ibíd.*, págs. 180, 181, 182.

<sup>104</sup> *ibíd.*, pág. 191.

<sup>105</sup> C. Luperini, "Leopardi progressivo", *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947, págs. 185-186.

<sup>106</sup> *Danubio*, cit., pág. 195.

<sup>107</sup> *ibíd.*, págs. 195-196.

<sup>108</sup> *ibíd.*, pág. 197.

<sup>109</sup> *ibíd.*, págs. 197-198.



- 
- <sup>110</sup> ibíd., pág. 214.
- <sup>111</sup> ibíd., pág. 217.
- <sup>112</sup> ibíd., pág. 218.
- <sup>113</sup> ibíd., pág. 220.
- <sup>114</sup> ibíd., pág. 224.
- <sup>115</sup> E. Pellegrini, *Dedica a Magris*, cit., págs. 136-137.
- <sup>116</sup> *Danubio*, cit., págs. 228-229.
- <sup>117</sup> G. Cabibbe, "La visione del nichilismo in Claudio Magris", *Nuova Antologia*, fasc. 2170, aprile-giugno 1989, pág. 182.
- <sup>118</sup> *Danubio*, cit., págs. 232-233.
- <sup>119</sup> ibíd., pág. 245.
- <sup>120</sup> ibíd., pág. 248.
- <sup>121</sup> ibíd., pág. 252.
- <sup>122</sup> C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi Reprints, 1980, págs. 69-70. El ensayo, escrito por Magris entre el 1959 y el 1962 como tesis de licenciatura, se publicó por primera vez en 1963.
- <sup>123</sup> *Danubio*, cit., pág. 258.
- <sup>124</sup> ibíd., págs. 270-271.
- <sup>125</sup> M. C. Vilardo, *Dedica a Magris*, cit., pág. 23: "(...) Quando parlo di 'umiltà' mi riferisco al suo significato etimologico: *humus* in latino è la terra. L'umiltà è, dunque, l'essere vicini all'aspetto fisico, sensuale, umile appunto, modesto e anche fecondo della terra".
- <sup>126</sup> *Danubio*, cit., pág. 274.
- <sup>127</sup> ibíd., págs. 279-280.
- <sup>128</sup> C. Magris, *Quale totalità*, cit., págs. 66-67.
- <sup>129</sup> G. Contini, *Dedica a Magris*, cit., pág. 148.
- <sup>130</sup> El uso del presente tiene su razón de ser porque la novela se editó en 1986, cuando todavía no habían sucedidos los hechos que han cambiado las fronteras de gran parte de Europa. En la presente tesis se decide dejar el presente, aunque en *cursiva*, como forma de respeto del texto, atribuyéndole el valor de *presente histórico*, como, por ej.él de los *Commentarii* de C. J. César.

- 
- <sup>131</sup> *Danubio*, cit., págs. 284-288.
- <sup>132</sup> *ibid.*, págs. 292-294.
- <sup>133</sup> *ibid.*, págs. 297-298.
- <sup>134</sup> *ibid.*, pág. 307.
- <sup>135</sup> *ibid.*, pág. 308.
- <sup>136</sup> G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1979, págs. 17-18.
- <sup>137</sup> *Danubio*, pág. 309.
- <sup>138</sup> *ibid.*, pág. 313.
- <sup>139</sup> *ibid.*, pág. 322.
- <sup>140</sup> G. Contini, *Dedica a...*cit., pág. 147.
- <sup>141</sup> *Danubio*, cit., pág. 325.
- <sup>142</sup> *ibid.*, pág. 326.
- <sup>143</sup> *ibid.*, págs. 328-329.
- <sup>144</sup> *ibid.*, págs. 336-337.
- <sup>145</sup> *ibid.*, pág. 347-349.
- <sup>146</sup> *ibid.*, pág. 353.
- <sup>147</sup> J. L. Borges, "Otras inquisiciones", *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, vol. II, págs. 89-90,
- <sup>148</sup> *ibid.*, pág. 47.
- <sup>149</sup> *Danubio*, cit., págs. 355-357.
- <sup>150</sup> *ibid.*, págs. 368-369.
- <sup>151</sup> *ibid.*, pág. 371.
- <sup>152</sup> *ibid.*, pág. 375.
- <sup>153</sup> *ibid.*, págs. 384-386.
- <sup>154</sup> G. Cabibbe, *La visione del nichilismo...*cit., pág. 186.
- <sup>155</sup> *Danubio*, cit., págs. 391-392. Magris expresó muy bien, en este fragmento, con talante casi profético, lo que ha pasado en realidad pocos años después de la

---

publicación de *Danubio*, y cuyas consecuencias toda Europa, además de los 'ex-yugoslavos', como hoy en día se les llama, está sufriendo a raíz de las guerras tremendas que se han desencadenado a la ruptura del frágil equilibrio en esta tierra.

<sup>156</sup> E. Pellegrini, *Dedica...cit.*, pág. 134.

<sup>157</sup> *Danubio*, cit., págs. 419-422.

<sup>158</sup> M. C. Vilardo, *Dedica a...cit.*, pág. 66.

<sup>159</sup> *Danubio*, cit., págs. 427-430.

<sup>160</sup> *ibíd.* pág. 440.

<sup>161</sup> *ibíd.*, págs. 446-447.

<sup>162</sup> *ibíd.*, págs. 452-453.

<sup>163</sup> *ibíd.*, pág. 453.

<sup>164</sup> *ibíd.*, pág. 456.

<sup>165</sup> *ibíd.*, pág. 459.

<sup>166</sup> *ibíd.*, pág. 474.

<sup>167</sup> *ibíd.*, págs. 461-465.

<sup>168</sup> *ibíd.*, págs. 467-468.

<sup>169</sup> *ibíd.*, págs. 472-474. Cfr. también nota 16.

<sup>170</sup> M.C. Vilardo, *Dedica a...cit.*, págs. 70-71.

## CAPÍTULO 5

### *Stadelmann*: la frontera entre el relato y el teatro

En el mes de septiembre de 1988 se publicó *Stadelmann*,<sup>1</sup> la primera obra de Magris escrita para el teatro. Después del éxito del largo y original novela-ensayo *Danubio*, en 1986, todo el mundo pensaba que Magris se dedicaría definitivamente a la narración. Nadie se esperaba que él, experto en fronteras, cruzara una nueva frontera personal: la que separa el relato y el teatro.

En cambio llegó *Stadelmann*, una breve pero intensa pieza dramática en tres actos, nacida, según declaró el mismo Magris, de forma peculiar:

"Quando ho scritto il dramma *Stadelmann*, non ho voluto scrivere una *pièce* di teatro, ma quella storia mi è nata dentro proprio come se io vedessi dei corpi, sentissi delle voci, come se non dovessi interpretare la vita, ma mostrarla, come diceva Cechov, 'La letteratura interpreta la vita, il teatro mostra la vita'. Tutto nasce legato ad una sua forma".<sup>2</sup>

De hecho, el teatro, aún siendo un género menos popular y habitual que la novela, es mucho más espectacular hasta en la forma escrita, donde tiene - y necesita - una fuerza distinta de aquella de otros géneros literarios. Hasta el momento, el amor hacia el teatro, Magris lo había manifestado mediante

numerosas traducciones, como por ejemplo las de Ibsen, Schnitzler, Von Kleist, Grillparzer, y, antes de publicar Stadelmann, de *Woyzeck* de Büchner.<sup>3</sup>

A este propósito, presentando la obra ante el público italiano el crítico G. Benelli subraya:

"L'amore per il teatro di Claudio Magris si era fino ad ora manifestato soltanto con traduzioni (...); si è sempre trattato di lavori eccellenti, di interpretazioni personali, ma non c'era nulla che potesse far prevedere un amore così profondo per il teatro, tanto profondo da portarlo ad assumere la parte del drammaturgo. Certo, cimentarsi con questi testi di grande letterarietà ha costituito un buon apprendistato, un notevole punto di riferimento; del resto, la letteratura non ha altra fonte se non in se stessa. E' appunto Magris a confermarlo, quando dice 'certamente non avrei mai potuto scrivere questo dramma se non avessi tradotto, molto prima, per il teatro'. Ma è pur vero che non tutti i traduttori finiscono per scoprirsi autori, poiché il salto è di quelli che contano - e che costano - di quelli che senza un proprio adeguato bagaglio scritturale non si possono intraprendere".<sup>4</sup>

De hecho, en la *Nota del traduttore* para *Woyzeck* de Büchner, Magris, hablando de sí mismo en tercera persona y casi anticipando lo que está a punto de ocurrirle - o sea la escritura de una pieza teatral, un cambio importante en su trayectoria personal - llama la atención del lector de forma especial sobre la importancia de esta traducción:

"Al di là dei risultati raggiunti, che soltanto il lettore e lo spettatore possono giudicare, il traduttore può soltanto dire che la versione del *Woyzeck*, nella sua piccola storia, è stata un'esperienza decisiva, un momento dopo il quale egli, nella sua vita e nel suo lavoro, ha avvertito, in qualche modo, di aver girato una boa".<sup>5</sup>

Es verdad que, dejando por breve tiempo la novela, con la que había conseguido éxitos rotundos, con este drama Magris propone unos personajes concebidos para actuar directamente sobre el escenario, unos personajes que reclaman moverse y hablar de forma autónoma más que dejarse imaginar por

el lector.

Todo esto el autor lo ha tenido muy claro desde el principio, ya que también confió a Benelli:

"Ho sentito ad un certo punto questa cosa come una storia teatrale; non avrei mai potuto scriverla altrimenti. Avevo bisogno di immaginare i gesti, la fisicità dei personaggi, i loro movimenti, sentire il loro borbottare. *Stadelmann* è l'unico caso in cui io ho sempre lavorato dettando, perché m'interessava sentire queste parole in bocca, misurare il ritmo delle frasi, giacché non si può parlare, recitare con il periodare di Thomas Mann. Se avessi scritto questa cosa in forma di racconto, sarebbe venuto fuori un altro personaggio, magari crepuscolare, umbratile, triste, e non invece questo Stadelmann, così pieno di vigore, di sensualità, di vitalità, anche se si muove nella desolazione infinita della vecchiaia".<sup>6</sup>

Y en la solapa anterior del libro se expresa así:

"All'ombra della elusiva ed elusa figura di Goethe, questa storia poteva essere raccontata soltanto dall'interno dei personaggi, vedendoli agire e sentendoli parlare sulla scena; come se l'autore avesse ascoltato le loro parole, cercando attraverso di esse di capire e ricostruire a frammenti una storia e una morte".<sup>7</sup>

En todos estos momentos Magris es consciente de que la frontera entre el ensayo, el relato, la narración, en una palabra la prosa, y el teatro como representación más directa, se ha derrumbado; lo que aparece ante los ojos del autor es una nueva tipología de obra y de protagonistas.

Este Stadelmann, que de repente se presenta a Magris con la fuerza de un '*personaggio nato vivo*', por decirlo con las palabras de Pirandello,<sup>8</sup> durante su vida fue un personaje, aunque histórico, como casi todos los que pueblan la fantasía de Magris, considerado de segundo plano.

Durante ocho años Stadelmann, en casa de Goethe, fue camarero y secretario apreciado por el poeta, quien hasta le hizo participar, de alguna manera, en la elaboración de experimentos para su *Teoría de los colores*.<sup>9</sup> Luego Stadelmann desapareció, quizá porque '*bebía demasiado*'.<sup>10</sup>

En 1884, muchos años después de la muerte de Goethe, cuando se alzó un monumento en su honor en la ciudad de Fráncfort, el burgomaestre de la ciudad recuerda que, de los que habían conocido a Goethe, su ex-secretario Stadelmann todavía estaba vivo. Entonces, para conocer más detalles sobre la vida del gran escritor alemán busca a aquel secretario.

Un enviado lo encuentra en un asilo de pobres en Jena y lo invita para que intervenga en los actos conmemorativos. El viejo Stadelmann acepta y va a la ceremonia; cuando vuelve al asilo empieza a beber hasta emborracharse durante dos semanas; poco más tarde, aparece ahorcado.

La verdadera historia de Stadelmann, la que se encuentra en los documentos, forma la base de la pieza teatral de Magris, que insiste para que este trabajo no se confunda con algo sobre Goethe, a menudo nombrado y recordado a lo largo de la pieza por el ex sirviente casi siempre para subrayar su propia independencia y su autonomía del gran personaje.

En realidad es el plebeyo, bebedor, mujeriego y vital Stadelmann en persona y

en su vejez quien le interesa a Magris; le interesa tanto que él, a pesar de haber demostrado ampliamente sus cualidades de narrador, no puede evitar cambiar de rumbo arribando al teatro para *enseñar* un fragmento - los últimos días - de la vida de este personaje mediante una representación.

Magris declaró en una reciente entrevista:

"L' idea mi è venuta rileggendo, sfogliando pagine già viste e riviste, proprio come un albero che uno ha visto venti volte e alla ventunesima decide di scrivervi sopra una poesia. Mi sono chiesto: cosa è successo a Stadelmann in quelle due settimane?" <sup>11</sup>

A la pregunta sobre cómo se tiene que leer *Stadelmann*, que es legítima y muchos se han planteado, se puede responder con la interesante y significativa contestación de Jacomuzzi, crítico y amigo de Magris, quien ofrece una excelente clave de lectura:

"Prima di tutto, [bisogna] mettersi nelle vesti di Stadelmann, perché Claudio ha voluto proiettare la figura di Goethe da quella posizione che è una posizione apparentemente di suddito, ma in realtà è una posizione di chi è in grado di capire il grande, proprio perché si mette accanto a lui, sotto di lui, ma nello stesso tempo è in grado di vederlo e di sentire la grandezza che in qualche modo ricade. Quella frase che Goethe ripete in questa scena [scena 7 del II tempo], che è secondo me una delle scene chiave del testo, 'siete un genio, Stadelmann', non so quanto possa rispondere a verità nell'aneddoto, ma certo è una frase indicativa, è questa capacità del grande di sollevare a sé gli altri.

Da un lato c'è da leggere questa statua - la statua ha evidentemente un significato simbolico, è l'imbalsamazione non solo del grande, ma della vita - la grandezza di Stadelmann è proprio qui, nel discendere a portare l'attenzione da questa statua di marmo, con gli occhi vuoti, al bicchiere, alla bottiglia, che tracciano intorno a Goethe quella che è la cosa più vera, cioè la complessità dell'esistenza, proprio nella dispersione umile degli oggetti che poi riescono a fare vedere tre soli; insomma, pietas e verità insieme nei confronti della vita, che sia del grande o che sia dell'umile". <sup>12</sup>

Magris, de acuerdo con esta lectura del drama, añade:



"Sono grato a Stefano perché ha parlato della vita. Non si tratta tanto di Goethe, ma soprattutto della vita e Stadelmann scopre proprio l'insufficienza della vita; scopre che, rispetto a questa insufficienza, la grande differenza che ci può essere fra un genio come Goethe e un povero diavolo come lui è ridicola, come la differenza fra il salto di una pulce o di una formica rispetto alla distanza che c'è tra la terra e il sole. Forse anche per questo Stadelmann si toglie di mezzo, si suicida, in un finale di estrema desolazione che ha anche turbato un po' qualcuno."<sup>13</sup>

Stadelmann es un viejo que no cede a la nostalgia, que no piensa vivir su vejez rememorando el pasado para lloriquear sobre sí mismo. Su vida en el asilo transcurre reducida al grado cero de la existencia y podría haber continuado así sin grandes problemas y sin grandes cambios, a no ser por la larga sombra de Goethe que se proyecta sobre él a distancia de muchos años, quizá precisamente cuando Stadelmann ha encontrado una suerte de *modus vivendi* sin sobresaltos.

Su condición de ex no le pesa porque Stadelmann, llegado hacia el final de su vida, sabe perfectamente que ésta es una condición común a mucha gente<sup>14</sup>, aunque pocos se dan cuenta de ello: '*Ognuno è un ex, ex non so cosa, solo che molti non se ne accorgono*'<sup>15</sup> contesta contundente aunque sin acritud al inspector del asilo, quien quiere recordarle, con aire de superioridad, su posición de subalterno de Goethe.

Por supuesto, si a Stadelmann no le importa ser un ex, al mismo tiempo no acepta que se le considere sólo por su anterior trabajo; sabe muy bien cuál era y cuál es su sitio:

"STADELMANN *(senza badare agli altri)* Ex, ex, ex tutto (...) io almeno sapevo per chi la portavo, la livrea, per chi andavo su e giù tutto il giorno (...) mentre lui, anche lui sapeva di essere solo al servizio di qualcuno, una giubba con tante belle onorificenze, ma non sapeva di chi (...) qualche volta, quando lo vedevo girare nella camera dei busti, fra la statua di Venere e quella di Schiller, mi pareva di veder passare una veste da camera o una marsina vuota, sospesa nell'aria (...)".<sup>16</sup>

mientras que el mismo Goethe, según él dice, nunca supo muy bien a quién debía de dar cuenta - '*(...) eh sì, sua Eccellenza aveva la forza di non essere niente*'<sup>17</sup> - ni se preocupó de dónde llegaban las condecoraciones que llevaba todas juntas en el pecho:

" STADELMANN Ah, la sua marsina, me l'ha regalata che era ancora buona (...) vedete qua, queste macchie? *(indica la marsina, vicino al bavero)* Qui c'erano le sue decorazioni, che portava sempre tutte insieme, la Legion d'onore di Napoleone, l'ordine di Sant'Anna che gli aveva dato lo Zar e quello di Leopoldo, che aveva ricevuto dall'imperatore d'Austria (...). E come ci teneva!

IL SECONDO VECCHIO Ma come, quelli si scannavano fra loro, ma a lui gli davano tutti una medaglia e lui le portava tutte insieme?

STADELMANN Sì, sì, gli mugugnavano dietro, per questo, ma lui se ne infischia, poteva permettersi di stare con te e col tuo nemico, con tutti e con nessuno".<sup>18</sup>

Stadelmann mira a Goethe desde su posición de sirviente-secretario sin envidia alguna, sin dependencia; mejor dicho, con una total libertad y con cierto orgullo porque nunca se dejó abrumar por la grandeza y el renombre del escritor, al que habló con respeto pero considerándose al mismo nivel, por lo menos en el ámbito humano y psicológico:

"STADELMANN Proprio proprio specchio no, signor Menz. Ah no, io non ero la sua copia conforme e registrata, come dicevano di Seidel, che è stato al suo servizio tanti anni prima di me e camminava come lui, scuoteva la testa come lui, scriveva come lui (...). Chissà, forse a furia di assomigliargli ha finito per diventare come lui, una maschera senza niente dietro (...)".<sup>19</sup>

Stadelmann tiene en mucho aprecio su libertad, su independencia psicológica y cultural, su autonomía del gran escritor, al que mira de forma no convencional ni ambiguamente reverente como les pasa a los que quieren ensalzarlo hasta lo más alto sin que nadie de ellos sepa nada de cómo Goethe fue en la realidad.

Es cierto que Stadelmann no se dobla ante la vacía y superficial oficialidad a la que lo han llamado; él sigue siendo sí mismo en cualquier momento, en cualquier ocasión corriendo el riesgo de ser considerado hasta un sinvergüenza además de un borracho, como se confiesa sin problema.

Esto no quiere decir que guarde algún rencor hacia su antiguo dueño; al contrario, recuerda con cierta complacencia cuando Goethe lo elogiaba por sus ideas, diciéndole '*Bravo, proprio così!*' <sup>20</sup> o bien '*Si, sì Stadelmann, lo so, avete del talento, niente male (...)*' <sup>21</sup> y no se priva, delante de la gente elegante y aristocráticamente refinada que se ha reunido para celebrar al gran alemán, de contar anécdotas que aunque se refieran a sí mismo, serían importantes para comprender mejor la naturaleza de Su Excelencia, si el público estuviera realmente interesado en ello:

" STADELMANN (...) E io...( *depone il bicchiere e si guarda intorno confuso, quasi stordito, mentre si sentono commenti divertiti e irritati, poi si riprende e afferra un altro bicchiere*)

Salute! Vedete come la luce si riflette nel vetro e nel vino? Vi voglio raccontare ancora una storia, una bella storia, proprio bella...una volta ho preso un bicchiere di vino, di vino bianco, poi gli ho messo sotto un foglio di carta, bianca anche quella - (*gesticola col calice, e un tovagliolo, cercando goffamente di dare l'idea dell'esperimento*)

ecco, così - e come vedete, no, stando lì non potete vedere niente, dovrete mettervi tutti da questa parte, beh, insomma - qui la luce passa attraverso il

vino - attenzione Eccellenza, gli dico, se giriamo così il bicchiere *(lo gira)* ecco un sole, se lo giriamo così, eccone due e invece così, *voilà*, eccone tre, tre soli, e si vede anche l'arcobaleno, guardate, proprio come in cielo...e lui, sapete cos'ha detto, lui? "Siete un genio, Stadelmann!"  
*(s'interrompe: per un attimo, sulla parete, appare la silhouette di Goethe e si sente la sua voce: "Siete un genio, Stadelmann!")*

VOCI Bravo! Ma com'è che si fa, che si deve girare il bicchiere? Però! Ma figuriamoci! Ma sì, può essere...bravo!

STADELMANN Sì, ha detto proprio così...e ha aggiunto che ero più economo della natura, perché mi bastava un bicchiere di vino per far apparire tutto quanto...già, mi è sempre bastato il vino, solo con quello ho combinato qualcosa...(...)

STADELMANN Grazie, scusate...Siete un genio Stadelmann...divertente, no? Un genio...  
*(Si avvia verso l'uscita col cameriere, mentre si affievoliscono le luci. Sipario )".*<sup>22</sup>

De hecho, lo que cuenta sólo sirve para que los presentes se convenzan aún más de que él es un tipo algo raro a la vez que el burgomaestre casi se arrepiente de haberlo invitado allí y nadie comprende el verdadero valor de lo que Stadelmann está rememorando.

Stadelmann sabe que no lo entienden, que lo consideran como un viejo un poco fuera de sus casillas, pero, ahora más que nunca no le importa y continúa su vaivén entre presente y pasado, recordando lo que ha sido su vida, ya que sabe perfectamente que poco es el futuro que le queda por vivir.

Toda la obra se mueve mediante un juego de tiempos entrelazados que Stadelmann dirige hacia atrás o hacia el presente según el momento, la sensación, la luz o los colores que nota a su alrededor. Porque el punto de vista siempre es lo del criado ya viejo que parece estar cumpliendo un ritual de

separación de la vida, aquella vida vivida con intensidad, como le había enseñado su amo, *'i sensi non mentono, Stadelmann, ricordatevene!...Non disprezzate mai i sensi, Stadelmann!'* <sup>23</sup> y en la que ahora él se mueve casi de puntillas.

Mejor dicho, más que moverse él mueve sus recuerdos, en algunos momentos envueltos en una espesa niebla, en otros vivos y con rasgos bien perfilados.

Pero nunca se deja vencer por ellos, más bien nos los ofrece con una mirada siempre desde fuera, como le suele pasar a los viejos que se sienten marginados de la vida y han llegado a mirarla transcurrir como si no le importara lo que puede pasar, como si se tratara de la vida de otros.

Sin embargo la vejez es una etapa de la vida humana por la que Magris no esconde su peculiar interés, como demuestra en sus obras y no deja de subrayar en las entrevistas, ya que la considera como la etapa en la que los hombres miran directamente a la vida sin anteojeras, conscientes de que ya no hay nada que esperar de ella, todo está dicho y hecho para siempre y su único deseo es la desaparición silenciosa, el abandono del juego del que se saben todos los trucos y todos los secretos.

Quizá por ello, los viejos le parecen a Magris libres de toda clase de conformismo, justamente como Stadelmann, que no se acobarda delante de ninguno de los altos cargos que le buscan para utilizarlo y lo alejan de su

relativa paz en el asilo donde se refugiaba en un anonimato que le garantizaría la posibilidad de concluir la vida sin sobresaltos.

Como otros personajes de Magris,<sup>24</sup> también él es un *desaparecido* que vuelve a reaparecer no por voluntad propia y la reaparición lo lleva a la autodestrucción.

Es como si Stadelmann, en su vejez, hubiera cruzado la frontera del silencio, de la vida vivida proyectándose hacia delante para dedicarse simplemente al presente, al día a día que no duele; como si hubiera bajado el telón de una representación que no admite reposiciones. En cierto sentido, él es el emblema del viejo según lo entiende Magris:

"Certo la vecchiaia (...) ricorre con molta frequenza nei miei scritti, nei racconti, in Stadelmann, un'opera teatrale, anche in saggi che ho dedicato a questo argomento.<sup>25</sup> Innanzitutto mi interessa la vecchiaia perché essa, come l'infanzia, è una stagione della vita in qualche modo più libera dal conformismo, dalle regole del gioco; mi interessa la libertà della vecchiaia, il suo sguardo nudo, fissato proprio nell'essenza della vita al di là delle illusioni e del gioco delle convenzioni. La vecchiaia mi interessa, quindi, paradossalmente, come condizione di maggiore autenticità, di faccia a faccia con l'esistenza. Ho molto imparato da certi grandi vecchi (...). Mi interessa la vecchiaia anche come immagine più autentica della nostra debolezza, della nostra precarietà; anche quando godiamo (...) di tutti i brevi beni e piaceri che la vita ci dà, la precarietà, la debolezza sono sempre in agguato. La vecchiaia mi interessa soprattutto perché fa i conti con la desolazione della vita, con la sua terribilità, con la sua crudeltà; la vecchiaia come emarginazione, come condizione di chi viene dimenticato, messo ai margini, eliminato dall'attenzione. Sì, mi interessa molto questo individuo che in qualche modo, escluso dal gioco della vita, può approfittare per guardarla e capirla meglio (...). Ma il vecchio è soprattutto il simbolo dell'individuo ridotto all'osso, quasi al niente; la vecchiaia fa quindi emergere lo scandalo della vita, la sua terribile miseria. Ho sempre cercato di riuscire a scoprire l'umano anche e soprattutto in coloro - non certo solo i vecchi - che sono ridotti a rifiuti, messi ai margini".<sup>26</sup>

Son palabras muy profundas, que permiten comprender mejor a este personaje

que vive en plenitud su libertad. Él mantiene su dignidad, hecho que le impide doblarse a lo que le piden los de Fráncfort; él tiene superado lo que es el *mundanal ruido* y sabe que lo que fue nunca podrá volver; aspira sólo a volver a su asilo, donde se siente acogido y, en todo caso, valorado por sus compañeros de suerte por lo que es, no por lo que fue y que nunca le importó.

El sentido más profundo y verdadero de la obra de Magris está en el retrato de un hombre viejo todavía en guerra con la falsedad y las máscaras que el aparato quiere imponerle, sano en su interior, sensual, que sabe apreciar los pequeños placeres que la vida todavía le ofrece sin preguntarse cuándo acabarán, lleno de sentido de la realidad y conocedor de las mujeres, a las que amó y ama todavía, experto del mundo y hasta de la poesía, uno que ha sabido vivir al lado del célebre Goethe sin transformarse en su doble, en su sombra.

Al contrario, siempre ha valorado mucho más vivir su propia vida, con sus pros y sus contras, que quedarse en la estéril admiración de la grandeza del amo. Stadelmann en ningún momento es un vencido.

Entonces, ¿por qué se suicida? Lo explica Magris:

"Me lo chiese anche Strehler: 'Perché el se copa?' lo credo che Stadelmann si uccida perché quando torna alla casa dei poveri si accorge che la sua valigia è molto più leggera: per strada ha perso parte della sua vita, della sua forza... Si accorge insomma che non è successo nulla, che è tutto un bluff. È come se la vita si fosse svuotata all'improvviso".<sup>27</sup>

Stadelmann se ahorca en un momento de lúcida consciencia, a la manera de

*Catón Uticense*,<sup>28</sup> ya que el suyo no es, ni mucho menos, un acto de renuncia a la vida, si bien es la paradoja definitiva de una presencia activa, de una vitalidad obstinada que, de pronto, se encuentra en la mitad de la nada, en la imposibilidad de acción.

Stadelmann, de todas formas, es otro de los personajes fronterizos de Magris, un personaje cuya muerte es un desenlace que propone interrogantes:

"En Stadelmann toda la historia, que concluye con el suicidio del protagonista, no ofrece una respuesta precisa o definitiva al porqué de su muerte, pero conduce al lector o al espectador hasta el umbral de aquella muerte, lo enfrenta con todos los interrogantes de esa vida y de esa muerte, interrogantes que se multiplican".<sup>29</sup>

El cuerpo de Stadelmann, como el de todos los pobres del asilo tendría que acabar sobre una mesa del Instituto de Anatomía; pero, esta vez no será así.

El drama concluye dejando un fuerte sabor de insatisfacción. La voz a veces potente y plebeya, a veces delicada y poética, con la que el protagonista ha guiado al espectador mediante una suerte de monólogo interior a través de los intrincados caminos de su vida y por el laberinto de su alma, se calla justo en el umbral de la última revelación, cuando todo el mundo está pendiente de su relato:

"STADELMANN      Insomma, vi assicuro...eppure ho sempre saputo raccontare così bene le cose, le cose che succedevano...e adesso così, su due piedi, non - ma forse non c'è niente da raccontare, non è successo niente..."<sup>30</sup>

El vacío es total y absoluto y en el momento en que se da cuenta de ello, el



hombre está atrapado.

El lenguaje de Stadelmann - continuamente interrumpido, vulgar y crudo, natural y directo - y la fuerza de su personaje han permitido que la obra se representara en el teatro más veces pero también que se leyera en la radio y se pudiera apreciar igual de bien como lectura silenciosa y personal, como confirmación de la peculiar habilidad de Magris de franquear las fronteras entre géneros literarios ofreciendo textos con múltiples posibilidades y niveles de lectura.<sup>31</sup>

- 
- <sup>1</sup> C. Magris, *Stadelmann*, Milano, Garzanti, 1988.
- <sup>2</sup> C. Magris, *Tra il Danubio e il mare*, texto de la conversación mantenida el 20-II-1996 en la Biblioteca Nacional de Madrid, cit., pág. 85.
- <sup>3</sup> H. Ibsen, *Un nemico del popolo*, Verona, Anteditore, 1974; H. Ibsen, *Drammi. Un nemico del popolo / Spettri*, Milano, Garzanti, 1976; (en colaboración con G. Pressburger); H. Von Kleist, *La brocca rotta*, Trieste, Edizioni del Teatro Stabile, 1977; A. Schnitzler, *Al pappagallo verde / La contessina Mizzi*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1978 (ahora en: Milano, Mondadori, 1979); H. Ibsen, *John Gabriel Borkmann*, Roma, Officina Edizioni, 1981; G. Büchner, *Woyzeck*, Venezia, Marsilio, 1988; A. Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, Trieste, Edizioni del Teatro Stabile, 1987 (ahora en: Torino, Einaudi, 1988); F. Grillparzer, *Medea*, Milano, Marsilio, 1994.
- <sup>4</sup> G. Benelli, "Claudio Magris, Stadelmann", *Lingua e letteratura*, nº 13, 1989 pág. 201.
- <sup>5</sup> C. Magris, "Nota del traduttore", G. Büchner, *Woyzeck*, cit., pág. 23.
- <sup>6</sup> G. Benelli, "Claudio Magris, Stadelmann", cit. pág. 201.
- <sup>7</sup> C. Magris, *Stadelmann*, cit., solapa anterior de la edición de septiembre de 1988.
- <sup>8</sup> L. Pirandello, "Sei personaggi in cerca d'autore", *Maschere Nude*, Milano, Mondadori, 1967, vol.I, págs. 35-36: "E' da tanti anni a servizio della mia arte (...) una servetta sveltissima (...). Si chiama Fantasia (...). E si diverte a portarmi in casa (...) la gente (...). Posso soltanto dire che (...) mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei personaggi che ora si vedono sulla scena (...). Nati vivi, volevano vivere".
- <sup>9</sup> J.W. Goethe, *Teoría de los colores*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1992.
- <sup>10</sup> Así dijo Magris contestando a una pregunta en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid en ocasión del I Encuentro Internacional sobre la novela en Europa, 19-23 de enero de 1993, organizado por *El Urogallo*, Revista Literaria y cultural, Madrid.
- <sup>11</sup> C. Magris, "La lezione del servo Stadelmann", entrevista recogida por Paolo Valentini en Berlín, en ocasión de la última puesta en escena de *Stadelmann* en Weimar, *Corriere della Sera*, 10-7-1997, pág. 23.
- <sup>12</sup> C. Magris, texto inédito de emisión radiofónica: *Paesaggio con figure*, 14-2-1993, cit., págs. 49-50.
- <sup>13</sup> *ibid.*, pág. 50.
- <sup>14</sup> G. Von Rezzori, *Un armíño en Chernopol*, Barcelona, Anagrama, 1993, 'A modo de prólogo', *Todos somos ex...* (Diálogo entre Claudio Magris y Gregor Von Rezzori) pág.12: "Sentirse ex es, en general, un estado de ánimo del hombre moderno. Ciertamente nosotros hemos hecho de ello una experiencia particularmente intensa, que quizá nos permite ser particularmente sensibles al extrañamiento, a la pérdida del mundo, a la desorientación (...). Sí, creo que la conciencia de ser un ex es una ventaja

---

para un escritor (...) en un sentido más profundo que abarca la vida en sí (...). Creo que un escritor es siempre de algún modo un ex respecto de cualquier realidad tal como es, nunca siente que la posee tranquilamente. Tanta comprensión poética y amor por la vida nacen de este sentirse ex, que comparto profundamente. No es casual que Stadelmann, el protagonista de un drama tuyo, diga que todos somos ex de algo, sólo que sin saber que lo somos".

<sup>15</sup> Stadelmann, cit., pág. 18.

<sup>16</sup> ibíd., pág. 19.

<sup>17</sup> ibíd., pág. 20.

<sup>18</sup> ibíd., págs. 40-41.

<sup>19</sup> ibíd. pág. 19.

<sup>20</sup> ibíd., pág. 10.

<sup>21</sup> ibíd., pág. 12.

<sup>22</sup> ibíd., págs. 74-75.

<sup>23</sup> ibíd., págs. 10-11.

<sup>24</sup> cfr. por ejemplo, Enrico, de: *Un altro mare*, cit.; *Il Conde*, cit.; el protagonista de: *Le voci*, cit.

<sup>25</sup> J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Boringhieri, 1987, Prefacio de Claudio Magris, págs. 10-11: "Questo sguardo analitico e dolente alla fisicità ha permesso ad Améry di scrivere i suoi due libri più grandi, quello sull'invecchiare - sul processo che estranea la realtà all'intelligenza e al corpo dell'individuo - e sul suicidio, ulteriore passo in questa estraneazione che si converte in dignità e libertà. Questo agrimensore disilluso di tutte le nostre implacabili perdite di terreno è infatti un maestro di dignità e di libertà, un campione del buon combattimento. Guardare in faccia l'estremo nichilismo, togliendo i veli che mistificano l'annientamento e rifiutando gli autoinganni che aiutano a non vederlo, significa per Améry vincere l'irrealtà che ci circonda e conquistare in tal modo autonomia. Il vecchio progressivamente escluso dalla realtà, che si fa sempre più indecifrabile, analizza il proprio scacco e con questa chiarezza si addentra nel territorio sempre più ignoto, non desistendo, nonostante tutto, dal misurarlo, dal decifrarlo; il suicida s'impadronisce con la ragione di quella strada verso il niente sulla quale egli si trova, come fece Améry stesso nel 1978, dandosi pacatamente la morte alla stregua d'un saggio antico, ma negandosi le facili consolazioni stoiche ed epicuree, inadeguate dinanzi all'indicibile niente della morte, alla sua negazione radicale; il deportato e il sopravvissuto di Auschwitz applica tutta la sua rigorosa moralità e tutto il suo categorico imperativo di verità all'analisi di quel processo che sembra annichilire moralità e verità e in tal modo si impadronisce di quel territorio in cui regna il nichilismo, lo domina con la sua intelligenza etica".

<sup>26</sup> C. Magris, *Paesaggio con figure*, cit., págs. 37-38.

<sup>27</sup> C. Magris, "La lezione del servo Stadelmann", cit., pág. 23.

---

<sup>28</sup> D. Alighieri, *Purgatorio*, canto I, vv.71-72: "Libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta".

<sup>29</sup> "Los viajes, la escritura, las migraciones. Conversación fronteriza entre Claudio Magris y Juan Octavio Prentz", *Archipiélago*, nº. 9/1992, pág. 120.

<sup>30</sup> *Stadelmann*, cit., pág. 82.

<sup>31</sup> El drama se leyó en Radiodue en 1989; se representó en 1991 en Trieste, en el teatro Politeama Rossetti y en 1997 en Weimar.

## CAPÍTULO 6

*Un altro mare*: la frontera entre la 'persuasione' y la 'rettorica'.

Hasta la fecha, de todos los libros de Magris, éste es el único que él mismo define '*romanzo*', casi para avisar, desde la primera ojeada - la definición se encuentra en la portada - que no se está ante otro ejemplo de '*scrittura obliqua*', como los críticos han definido la mayor parte de sus libros, sino ante una verdadera novela. Por lo tanto, como tal se tiene que leer y examinar.

Es una novela muy especial, que lleva a lecturas filosóficas sobre la vida, la fidelidad a las ideas, la amistad, el compromiso. Es también una novela que parece una biografía, aunque sin llegar a serlo del todo, relacionable con los *Bildungsroman* frecuentes en la literatura alemana, de la que Magris es gran conocedor.

En el título aparece la palabra *mar*, evocadora del tema constante en la escritura *magrisiana*: el agua. Hay dos tipologías de agua: el agua de los ríos, que fluye y se va, como el tiempo, la vida, y el agua del mar, que se mueve eternamente con las olas que arrastran desde las inmóviles playas hacia el alta mar a quienes se confían a ellas para devolverlos, después de un tiempo, a la

tierra firme cambiados, distintos, maduros, quizá *persuasi*, con el alma marcada por las experiencias y las vivencias con que han trenzado el camino hacia la construcción de una identidad personal.

El mar representa aquí, - como Magris ha repetido una y otra vez en entrevistas y escritos - el desafío, el obstáculo que no se puede evitar. En una palabra, es la vida que cada uno tiene que atravesar: se trata de otra perspectiva, ya que el mar a menudo representa la *persuasione*, como, por ejemplo, se ha visto en *Danubio*.

Ésta es la trayectoria de Enrico Mreule, el protagonista de *Un altro mare*, que vuelve de su viaje con una herencia de pensamientos que desde la soledad y en el ensimismamiento, ha hecho suyos de manera definitiva y absoluta.

Tanto es así, que esto le impide reemprender una vida social normal, porque dichas reflexiones absorben toda su carga de energía, toda su fuerza vital.

Elige entonces la sombra, el rincón escondido, como única manera de desaparecer, huyendo del contacto con la vida que arrastra y nunca permite hallar una verdadera alternativa.

Después del regreso, para él sólo es posible mirar el mar desde lo alto de unas rocas, inaccesible, obsesionado por el sentido de culpabilidad y entregado a la ciega fidelidad al amigo muerto.

La novela,<sup>1</sup> como dice Ernestina Pellegrini "[il romanzo] è stato curiosamente

indicato da molti recensori come la prima vera prova narrativa di Magris. Non lo è in termini di pubblicazione, ma lo è, forse, come ideazione di un romanzo se, come ha confessato l'autore stesso, il nucleo 'fermentava da almeno quindici anni' ".<sup>2</sup>

¿De dónde salió la idea de la novela? El propio Magris lo aclara:

"Lo scrivere (...) tante volte nasce, direttamente e molto più spesso indirettamente, da queste esperienze e da questi luoghi. Ad esempio, su un mare altrettanto intenso, a Salvore, in Istria, con Marisa abbiamo scoperto, nel rumore del vento e delle onde, la tomba del vecchio Mreule, con i suoi libri e col suo lazo di gauchò di tanti anni prima, e così è nato *Un altro mare* (...)" .<sup>3</sup>

Junto con este episodio hay que decir que Magris había leído y apreciado muchísimo a Carlo Michelstaedter, cuya tesis, *La persuasione e la rettorica*, el propio Magris considera como '*uno dei grandi libri del secolo*' .

Su autor, inmediatamente después de haberlo acabado, en 1910, se suicidó.

Magris acerca de los orígenes de *Un altro mare* ha dicho también:

"Per molti anni ho pensato a questo personaggio, del quale sapevo che era amico di Carlo Michelstaedter, il grande poeta e filosofo goriziano morto suicida a ventitré anni nel 1910 dopo aver finito uno dei grandi libri del secolo, *La persuasione e la rettorica*, grande diagnosi dell'incapacità di vivere l'attimo, ogni attimo e non solo quelli privilegiati o eccezionali, senza sacrificarlo al futuro, senza annientarlo nei progetti e nei programmi (...). Di Enrico sapevo che aveva vissuto fino in fondo questa ricerca della vita vera, ridotta al puro presente fine a se stesso; sapevo che parlava il greco antico come noi parliamo il nostro dialetto, che girava sempre scalzo e che voleva liberarsi di tutto, gettare via tutto, che un bel giorno era partito per la Patagonia, dove era vissuto per anni solo con le sue mandrie nelle grandi pianure e con i suoi classici greci; che era ritornato, anni dopo, in Europa, e che era vissuto per trent'anni in un piccolo paese sulla costa dell'Adriatico, a Salvore, nell'Istria, oggi in Croazia, senza muoversi mai e cercando di uscire per così dire dall'esistenza, rinchiudendosi e rinserrandosi come un riccio di mare. Per molti anni ho pensato ogni tanto alla sua storia, finché

(...) in una edizione delle opere di Michelstaedter, in una nota a pié di pagina, la data di morte di Enrico viene anticipata di quasi trent'anni; la scoperta di come egli fosse riuscito realmente a spegnere l'interesse nei suoi confronti e a disperdere le proprie tracce è stata per me uno di quei *clic* che inducono a scrivere ".<sup>4</sup>

Como su amigo Carlo, también Enrico habla perfectamente griego antiguo. La novela empieza con una frase en griego - la virtud trae honor - que vuelve a la mente de Enrico mientras, asomado al puente del barco rumbo a Argentina, rodeado por el mar, solo, repasa caras, emociones, voces, paisajes que está dejando atrás porque así lo ha querido y que, al mismo tiempo, lleva consigo como único equipaje.

El viaje es realmente un viaje de iniciación, un intento consciente de abandonar toda *rettorica* para consagrarse completa y definitivamente a la *persuasione*. Enrico piensa tener muy claro el trazado de la frontera y cree poder volver atrás cuando quiera. Lo que todavía no sabe es que la búsqueda de *otro mar*, mejor dicho la llegada al *otro mar*, no puede tener retorno, ya que en el mar no quedan huellas: todo es siempre igual y distinto al mismo tiempo. El mar no tiene fronteras que se puedan franquear, al menos no las tiene visibles, apreciables:

"Ora, intorno a lui nient'altro che il mare (...) l'oceano monotono e indefinito (...) sono ore e ore che sta sul ponte, immobile, mai stanco di quelle cose che non cambiano (...) il mare è un grande riso inattingibile, niente vi lascia segno; le braccia che nuotano non lo stringono, lo allontanano e lo perdono, lui non si dà ".<sup>5</sup>

Por esto el regreso, cuando lo hay, siempre será a lugares distintos de aquéllos de la partida. Distintos no por sí mismos, sino porque es otra la mirada de



quienes se han ido y vuelven. Nunca jamás podrá recuperarse la mirada original.

La historia de Enrico Mreule, por lo tanto, nos lleva de pronto al libro de Michelstaedter.<sup>6</sup>

*La persuasione e la rettorica* es un libro muy peculiar, difícil de clasificar. Tendría que haber sido la tesis de Michelstaedter: un análisis de los conceptos de *persuasione* y de *rettorica* en la filosofía de Platón y Aristóteles. Sin embargo, el joven estudiante tomando como punto de partida y de referencia dichos conceptos, expresó en el trabajo toda su manera de ver la realidad, la vida, la sociedad, no sólo la de su época, sino también y sobre todo, con extraordinaria clarividencia, la sociedad del futuro.

La tesis ofreció a Michelstaedter la oportunidad para profundizar agudamente en su discurso personal enlazándolo con la filosofía antigua. Platón y Aristóteles, además de ser los conocidos personajes de la historia del pensamiento antiguo, se presentan, en este libro, como dos grandes mitos filosófico-morales.

En la prefacio Michelstaedter explica el espíritu de su filosofía personal, indicando sus puntos de referencia: la filosofía y la tragedia griega antigua, el antiguo Testamento, las palabras de Jesúcristo, Petrarca y Leopardi, Ibsen y Beethoven. Aparentemente hay mucha heterogeneidad, pero el autor pretende reivindicar una unidad profunda, una coherencia y un acuerdo que van mucho

más allá de las apariencias entre manifestaciones de pensamiento históricamente lejanas, demostrando que todos estos hombres formaron parte de una gran familia, fueron compañeros de viaje que se encontraron en el camino de la *persuasione*.

Del mismo propósito - intentar conseguir el reencuentro con la sabiduría antigua, hallar el 'camino real' - deriva el recurso, por parte de Michelstaedter, a la lengua griega, la lengua de Parménides y Sócrates, la *madrelingua* de la cultura occidental:

"Quale è il contenuto di questa verità inascoltata? vivere presenta un vizio interno, è una contraddizione in termini, la vita è una malattia mortale, un βίος ἄβιος. Vivere è volere, ma la volontà è rinvio al futuro, attesa e rinuncia (...). La vita consiste nell'inseguire la vita; ma raggiungerla significa esserne espulsi: cioè la morte (...). Vivere è perciò un fatto intrinsecamente tragico, un vivere-morire (...). Ne risulta l'incompatibilità di divenire e essere (...). Con Parmenide Michelstaedter ripete: 'l'essere è, il non essere non è'. E per usare un linguaggio michelstaedteriano: la Persuasione o la Rettorica. E *tertium non datur*".<sup>1</sup>

Toda la obra de Michelstaedter expresa la necesidad de alejarse de la Tierra, que es un *deserto*, bien subiendo una montaña para llegar al punto más alto y por lo tanto más cercano al cielo, aunque no consiguiendo nunca librarse del condicionamiento de la Tierra misma, bien huyendo hacia el mar abierto, que sin duda es un reino alternativo a la tierra, el opuesto perfecto del *deserto*.

El mito del mar, por lo tanto, es la materialización del concepto filosófico de la *Persuasione*, mientras que la Tierra es el lugar histórico de su opuesto, de la *Rettorica*. Todo el esfuerzo de Michelstaedter se concentra en la preocupación

de salvar el valor del individuo, la integridad de la persona humana, volver a afirmar con fuerza la necesidad del amor entre las gentes, ese amor hacia el que ya Cristo y Buda, por ejemplo, habían empezado a abrir camino.

Está claro que el pensamiento del joven de Gorizia implica una experiencia global de vida, un constante esfuerzo hacia la liberación del hombre de las ataduras y las jaulas representadas por la moderna sociedad que se mueve guiada por falsas certezas científicas que prometen cómodos paraísos de consumismo y calor artificial; o sea, en una palabra, una sociedad que, mediante la *Rettorica*, impide que los hombres asuman responsabilidades individuales.

Michelstaedter sabe perfectamente que el camino hacia la *persuasione* es muy largo y difícil, es casi un camino hacia la utopía; pero, no por eso se tiene que dejar de emprender. Él sabe que el hombre está solo y desnudo en la oscuridad, pero también sabe que desea con fuerza llegar a la luz y a la solidaridad desinteresada con los otros hombres.

Esta conciencia trágica pero no resignada de la vida, es lo que pone a Michelstaedter al lado de Leopardi, quizás el único antecedente europeo en el análisis lúcido de la sociedad contemporánea, así como en las matrices culturales de la reflexión:

"Colui che è per se stesso non ha bisogno d'altra cosa che sia per lui nel futuro, ma possiede tutto in sé (...). *La persuasione non vive in chi non vive solo di se stesso*: ma figlio e padre, e schiavo e signore di ciò che è attorno a lui, di ciò che era prima, di ciò che deve venir dopo: cosa fra le cose. Perciò è solo ognuno e diverso fra gli altri, ché la sua voce non è la sua voce ed egli non la conosce e non può comunicarla agli altri (...) *Chi non ha*

*la persuasione non può comunicarla* (S. Luca).

Persuasio è chi *ha in sé la sua vita*: l'anima ignuda nelle isole dei beati. (Gorgia)".<sup>8</sup>

Pero, como se decía, el camino es muy difícil y largo. Michelstaedter abre el capítulo dedicado a la *Rettorica* con una cita del Evangelio de S. Juan: '*Perché amarono la gloria degli uomini più che la gloria di Dio*',<sup>9</sup> que por un lado es una síntesis extrema del sentido, del concepto de la *rettorica*, y por otro lleva al lector a la confirmación de la conexión ideal de sus ideas sobre la vida y el mundo con lo que casi un siglo antes había teorizado Leopardi.

De hecho, la última obra de Leopardi, *La ginestra, o il fiore del deserto*, se abre también con una cita del Evangelio de S. Juan: '*E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce*'<sup>10</sup> también escrita en griego antiguo, como la de Michelstaedter.

Después de la cita inicial, Michelstaedter se expresa así:

"Ma gli uomini si stancano di questa via, si sentono mancare nella solitudine: la voce del dolore è troppo forte. Essi non sanno più sopportarla con tutta la loro persona. Guardano dietro a sé, guardano intorno a sé e chiedono una benda intorno agli occhi, *chiedono di essere per qualcuno*, per qualche cosa, ché di fronte alla richiesta del possesso si sentivano mancare (...). Sono ancora cosa fra le cose, schiavi del più del meno, del prima del dopo, del se del forse, in balia dei loro bisogni - paurosi del futuro, nemici a ogni altra volontà, ingiusti a ogni altrui domanda; affermano ancora in ogni punto la loro inadeguata persona (...). Egli si vuol 'costituire una persona' con l'affermazione della persona assoluta che egli non ha: *è l'inadeguata affermazione d'individualità: la rettorica*. Gli uomini parlano, parlano sempre e il loro parlare chiamano ragionare; ma (...) qualunque cosa uno dica non dice, ma attribuendosi voce a parlare si adula (...). *Così si stordiscono l'un l'altro*. Così poiché niente hanno, e niente possono dare, s'adagiano in parole che fingano la comunicazione: poiché non possono fare ognuno che il suo mondo sia il mondo degli altri, fingono parole che contengano il mondo assoluto, e di parole nutrono la loro noia, di parole fanno un impiastro al dolore (...) e in queste s'affidano, di parole essi tramano così un

nuovo velo tacitamente convenuto all'oscurità (...)"'.<sup>11</sup>

La coincidencia con *La Ginestra* no es fortuita y va mucho más allá de la cita inicial, ya que Leopardi también subrayaba, con ironía amarga, la tendencia de los hombres de su siglo a esconderse la verdad, a vendarse los ojos con falsas creencias, a emborracharse con palabras altisonantes para alejar de sí mismos la conciencia de '*il mal che ci fu dato in sorte, / e il basso stato e frale*'.<sup>12</sup>

Es una coincidencia que llega desde la dolorosa conciencia, común a los dos autores, de que la vida de los hombres sería mucho mejor si ellos tuvieran el valor de mirar de frente a la verdad, una verdad filosófica de profunda soledad, una verdad que podría reforzar el espíritu de todos y cada uno hasta el punto de que, como dice Michelstaedter, se podría llegar a encontrar el camino real de la persuasione.

Lo que había nacido como un trabajo sobre los términos y conceptos de *persuasione* y *rettorica* en Platón se transforma en una reflexión personal sobre la vida del hombre contemporáneo y del hombre en absoluto, en parte alejándose del valor que Platón, sobre todo en *Gorgia*, había dado a dichos términos, en parte profundizando mucho en el interés ético-político que los estudios más recientes han puesto en evidencia en dicho diálogo platónico:

"Socrate – (...) Infatti io dico che chi è onesto e buono, uomo o donna che sia, è felice, e che l'ingiusto è malvagio e infelice.

Socrate – Al fine di difendere (...) la propria ingiustizia, la retorica, [sic] o Polo, non ci è di alcuna utilità; a meno che non la si intenda e la si usi per il fine opposto, e si dica che bisogna accusare soprattutto se stessi (...) e qualunque altra delle persone che ci sono care e che commetta ingiustizia, e che non bisogna nascondere ma rivelare la propria colpa (...) e bisogna

costringere sé e gli altri a non avere paura, ma bisogna offrirsi ad occhi chiusi e con coraggio al giudice come ci si affida al medico (...). E a questo fine deve servirsi della retorica, affinché, messe in luce le colpe, essi si possano liberare dal male più grande: l'ingiustizia".<sup>13</sup>

El pensamiento de Platón se enlaza concretamente con otros filósofos y maestros de la humanidad hasta conseguir, para Michelstaedter, la fuerza que emerge de toda su obra.

Ese joven de apenas veintitrés años se había dado cuenta de que era un hombre de otros tiempos, un hombre antiguo que ninguno de sus contemporáneos podía comprender, no sólo porque hablaba en griego, sino porque había expuesto ideas sobre la vida y la sociedad de una forma tan lúcida que parecían increíbles hasta el punto que, sólo después de muchos años se ha podido averiguar que su clarividencia era totalmente razonable.

Lo mismo pasó con el poeta italiano Giacomo Leopardi, que se ha citado antes, quien, con su poesía filosófica - o filosofía poética - había radiografiado su tiempo y se había adelantado al nuestro, pagando su postura con una incompreensión total y un aislamiento tremendo.

Carlo Michelstaedter pagó con el suicidio su visión *ante litteram* de un hombre desnudo y solo, lleno de miedos, que no consigue alcanzar la plenitud de la vida *persuasa*, aunque vislumbrando su existencia. Su análisis resulta explícito y demoledor para la sociedad contemporánea. Su anhelante visión de una sociedad utópica, donde el equilibrio entre todos sea total lo ha llevado a la

muerte. La modernidad de *La Persuasione e la Rettorica* impide recordar que se escribió en 1910.

Pero, este libro exige también, porque lo da, un compromiso total, absoluto: se presenta la inevitable necesidad de abandonar la tierra, que es un desierto, para subir a la montaña más alta y estar más cerca del cielo o para huir hacia el mar abierto que es, al contrario que el desierto, un reino alternativo.

Son temas que se han visto en la obra de Magris: el tema del mar sin fronteras, confines ni límites que coincide y simboliza al mismo tiempo el concepto filosófico de la *persuasione*; el tema de la *frontiera* como distancia entre '*persuasione e rettorica*'.

Se comprende cómo Enrico Mreule puede haberse sentido marcado, de por vida, por las ideas de su amigo Carlo y cómo, a su vez, haya empujado a Magris a narrar - reconstruyéndola mediante una novela - su búsqueda de la inalcanzable *persuasione*.

Enrico Mreule se va de Gorizia, dejando amigas y amigos queridísimos no porque intente vivir una aventura despreocupada, gastar las energías sobrantes, aprender costumbres de pueblos lejanos. Se va porque quiere cruzar la frontera entre la *persuasione* y la *rettorica*: quiere vivir la vida verdadera y cuando vuelve quiere perderse, borrar su existencia. Continuar la vida como si de un sueño se tratara. Quiere reducirse poco a poco,

encogiéndose cada vez más, dejando de desear, agarrándose a un absoluto que o no existe o él no puede encontrar:

“È incerto se, con quella fuga, sta iniziando o concludendo la sua vita; (...) da quel mare sale e lo avvolge un'irresistibile noncuranza per tutto ciò che gli cade dalle tasche (...). Adesso si sente solo pigro, assonnato nel vento della notte e nel rumore del mare “. <sup>14</sup>

Toda la novela se mueve sobre distintos planos entrelazados, cuyos hilos son fundamentalmente dos: el viaje de Enrico, acompañado del recuerdo de los años en Gorizia donde estaba junto a sus amigos Nino, Carlo, Paula, Fulvia, Argia; la vuelta a Gorizia, acompañada de la conciencia de que nada es como antes, debido a las muchas desapariciones de sus amigos y a la conciencia todavía incierta de que quien intenta vivir el absoluto dentro de la historia pierde y acaba por destruir su vida y la de los demás.

Cada viaje y las experiencias que conlleva ocupa dos capítulos de la novela.

La estructura bipolar ofrece un equilibrio perfecto y marca una frontera radical entre un *antes* y un *después*, entre *uno* y *otro* mar: el Adriático - y el Mediterráneo - por un lado y el Océano por otro.

Carlo, el sabio filósofo, a quien, antes de salir, Enrico había escrito:

“L'amico che doveva empirmi tutto lo spazio ed essermi il mondo, ciò che io cercava”, <sup>15</sup>

que en su libro decía: “*Le cose (...) semplicemente sono, nella grande quiete dell'essere*” <sup>16</sup> y que sabía en cada momento poner todas las cosas en su sitio buscando y extrayendo de ellas su armonía, se define desde las primeras



páginas como la imagen especular de Enrico. Mejor dicho: representa lo que Enrico quisiera alcanzar.

La buhardilla de Nino, el tercer amigo, se había convertido en una especie de útero materno para los tres. Un útero fecundo de lecturas - Homero, los trágicos y los antiguos filósofos griegos, Platón, el Evangelio, Schopenhauer, los Veda, las Upanishad, los discursos de Buda, Ibsen, Tolstoj, Leopardi - y de ideas compartidas sobre el mundo. Allí Carlo era el eje principal de las conversaciones.

Ahora, en el barco, Enrico recuerda la luz del candil de sus veladas y la pistola que, al irse, dejó a Carlo como al único a quien podía dejarla. Y se pregunta en silencio si corre por correr - como Carlo siempre decía que tenía que hacer quien fuera *persuaso* - o bien por haber ya corrido y vivido, como le pasa a todo el mundo, paralizado por la *rettorica*.

Enrico se responde a sí mismo que el viaje '*non sarà una fuga, partire un po' morire, ma vivere, essere, stare fermi*'.<sup>17</sup>

Recuerda también *un altro mare*, distinto al que está cruzando, el mar donde los amigos, tres chicos y tres chicas, juntos, nadaban y se reían.

Mientras, Carlo se enamoraba de Argia quizás porque su nombre en griego quiere decir paz, quietud; o sea porque representaba la quietud que él buscaba sin cesar. En la buhardilla había escrito, debajo del retrato de Shopenhauer:

*'Attraverso l'energia all'argia'* y lo había vuelto a repetir en su obra.<sup>18</sup>

Enrico había sido feliz en 'ese' mar donde podía respirar todavía la presencia de Ulises y de los Argonautas, mientras ahora, más allá de las columnas de Hércules no hay nada; parece el fin del mundo, el fin de todas las historias.

*Este mar - el océano - parece engullírselo todo:*

"I giorni si sovrappongono, si confondono e si cancellano. Talora resta a lungo a guardare la scia, su queste acque agitate si perde più presto che in Adriatico".<sup>19</sup>

Sólo raras veces algo se queda sobre la arena de las playas:

"(...) [nell'isola di Las Palmas] avevano trovato secoli fa una Madonna di legno portata dal mare, l'avevano messa in una grotta dov'era stata venerata per un tempo immemorabile, finché il mare, una notte di tempesta, se l'era ripresa. Alcuni dicevano che non fosse la Vergine, ma la polena di una nave corsara, il busto di una donna che un pirata aveva rapito e si era gettata in mare per sfuggirgli (...)".<sup>20</sup>

Enrico mira fascinado un enorme árbol que tiende sus ramas por doquier y reflexiona sobre el hecho de que la vida verdadera es reducción, encogimiento.

Los árboles, al fin, tienen que ser podados:

"È quella la via, non certo la tumescenza tropicale dell'albero. Pretendere di vivere, dice Ibsen, è da megalomani. Anche Buddha è entrato nella vita vera quando ha smesso di desiderare (...). Eppure il sorriso di Carlo è un'acqua fresca e chiara, la persuasione dovrebbe essere bere quell'acqua (...). Lasciarla scorrere, quell'acqua, non chiudere la sorgente. Lui invece adesso vorrebbe disseccare (...). Diminuire, ridursi, la civiltà (...) è arte di potare. Dov'è che bisogna andare (...) a Gorizia o in Patagonia, dov'è che non succedono le cose?".<sup>21</sup>

Sólo cuando llega a la Patagonia Enrico consigue escribir una escueta carta a Carlo, como si, una vez llegado al otro lado del mundo, después de haber

cruzado el *otro* mar, hubiese cumplido su deseo: *ser* y no *devenir*.

La Patagonia parece el lugar perfecto para librarse de todo equipaje, quedarse con lo imprescindible: algunos libros en griego y los recuerdos que ponen en marcha el pensamiento. La soledad absoluta exime de las preguntas, con o sin respuesta. Queda sólo el mar, sin límites, sin fronteras, como en los poemas de Carlo. O en los de Leopardi, libre de todo amor y toda compasión hacia sí mismo. '*La libertà è nel nulla*'<sup>22</sup>. La libertad está en el entrar en el anonimato o en olvidarse de sí mismo en el sueño:

" A Enrico piace invece quando, dopo ore e ore a cavallo, lo prende il sonno. Allora poggia la testa sulla criniera, si lega con le briglie intorno al collo della bestia e continua a cavalcare mezzo addormentato (...) i pensieri affondati in acque soffici e scure, sul fondo (...). Le cose non sono né bene né male, Carlo, ma pagano il fio di questa indifferenza. Un sordo schiocco subacqueo sprofonda, addio Carlo, vorrei vederti quando mi sveglierò".<sup>23</sup>

Enrico piensa que la distancia, el haber cruzado el otro mar es suficiente para la conquista de una especie de armonía serena, una soledad que él vive como quietud; pero, aunque con retraso, las cartas llegan. Enrico lee las palabras de su amigo, su *alter ego*, y se queda abrumado:

"Attendiamo da te il più importante accrescimento della nostra realtà ' (...). Lui è bravo a ridurre le cose, non ad accrescerle; perché pretendono da lui quello per cui non è tagliato (...) è un sollievo alleggerire il carico (...). Sì, il cuore è rimasto a Gorizia, dov'è Carlo, ma si vive benissimo senza il cuore (...) basta fare un po' d'esercizio (...) solo che è difficile spiegarlo (...). Le parole di Carlo arrivano grandi e perentorie, piovono come frecce nel vuoto. 'Siamo stati attratti inevitabilmente a te nella vita grigia (...) tu, Rico, uno che ha una forza superiore in sé, come un santo (...) ci aprivi la via alla giusta valutazione delle cose' ".<sup>24</sup>

De hecho, piensa Rico, tenía que haber escrito él todo esto a Carlo y no al

revés, como lee en la carta que tiene entre las manos. Carlo ha hecho de Enrico un vivo ejemplo de hombre persuadido, libre:

"Ventinove giugno 1910: tu, Rico, determinato in tutte le tue possibilità (...) non chiedi niente. E come non t'accorgi del tempo perché nell'atto in ogni atto sei libero, così in ogni tua parola quella voce che viene dalla libera vita' (...)"<sup>25</sup>

Pero Enrico nunca había pedido nada y se siente azorado por la carta que, sin embargo, guarda junto con otra carta preciosa, la de Tolstoj, en su mochila, dentro de un libro de Sófocles.

Las dos cartas son muy importantes para él, pero tanto Tolstoj pidiéndole que diera todo a los pobres, como Carlo transformándolo en ejemplo de *persuasione*, 'pretendono cose impossibili da lui'.<sup>26</sup>

Cuando la vida de Enrico parece deslizarse sin sobresaltos, llega el eco del golpe de pistola - su pistola - con la que Carlo se ha matado. La noticia llega con un año de retraso, pero Enrico siente que desde el 17 de octubre de 1910 nada podrá ser igual para él.

Rico sabe que sobre Carlo, - quien continúa siendo la conciencia del siglo - la muerte no tiene poder. Pero, a partir de ahora, es él, Enrico, quien hereda el legado de Carlo: la realización de la *persuasione*. Por tanto, la barrera que Enrico quiso levantar entre sí y los amigos, la frontera entre continentes, el haber cruzado el otro mar, ya no sirven.

En el *Dialogo sulla salute*, que Carlo acabó diez días antes de suicidarse, es Enrico quien pone en práctica y testimonia con su vida la veracidad de las ideas de Carlo:

"È a lui che Carlo, in quel libretto, mette in bocca la verità, l'annuncio fermo e definitivo della persuasione, e la condanna del suicidio, paura della vita e della morte. In quelle pagine estreme Carlo lo raffigura come l'uomo libero cui le cose dicono "tu sei" e che gode solo perché è, senza nulla chiedere né temere, né la vita né la morte, pienamente vivo sempre e in ogni istante, pure nell'ultimo (...). Ma perché Rico e non Nino? Una luce arde dentro di lui, la lampada di Carlo si è spenta non per mancanza ma per sovrabbondanza d'olio che trabocca. Quella luce lo accende dentro ma fuori si spezza (...)"<sup>27</sup>

Enrico tiene muy claras algunas ideas. Algo ha aprendido: a no perder la vida en el intento de adueñarse de ella o a no destruir la sombra de su perfil volviéndose para mirarla. Pero ahora tiene miedo, se siente en un lugar equivocado:

"Le pagine forse dovrebbero sparire nel vento. In quel mandato che gli piomba addosso c'è un equivoco ed è troppo tardi per chiarirlo; qui sì la morte conta, non ha potere sulla verità ma è arbitra di tutti gli equivoci e disguidi, da cui non c'è scampo".<sup>28</sup>

El *dialogo* incluye también un dibujo, hecho por el mismo Carlo, que sintetiza el significado de toda la novela además de aportar importantes matices al tema de las fronteras, de los confines:

"Quattro cerchi s'intersecano creando aree comuni. Nel cerchio della felicità (...) c'è l'intersezione della libertà, del non-bisogno; (...) lì dentro Enrico si ritrova. Ma l'arco (...) prosegue e forma (...) il cerchio della morte. Il non-bisogno, la libertà è (...) nel cerchio della felicità fondata sull'essere (...) che nulla chiede perché è, e in quello della morte, che non chiede nulla anch'essa perché non è. L'orizzonte (...) mobile appartiene all'aperto della prateria e al chiuso della capanna; da ogni parte confini separano e uniscono tante cose diverse (...). Enrico è sul confine, come a Gorizia, ma non sa da quale parte. Tante volte, (...) nei boschi verso il Friuli, si perdevano e non sapevano se avevano varcato senza accorgersene il confine con l'Italia. Carlo gli dice di

tornare indietro, di appartenere con la sua libertà, al luminoso cerchio della felicità e dell'essere; gli ordina, anzi, di fare da guida agli altri, di condurli da quella parte in suo nome".<sup>29</sup>

Enrico está aturdido ahora que ha entendido lo que le espera. La herencia pesa mucho, es como una piedra sobre sus espaldas. Pero, ¿cómo aclarar la equivocación de Carlo? Es tarde. Nada se puede en contra de la muerte. Ésta sí que es una frontera infranqueable. Entonces, ya que Carlo así lo ha querido, volverá atrás. Acaba aquí la primera parte - dos capítulos - de la novela.

Los otros dos nos presentan a Enrico de nuevo en Gorizia en la época de la primera guerra mundial:

"Il ritorno a Gorizia, nel 1922, (...) non è poi molto diverso da quei viaggi su e giù per la Patagonia, quando l'unica gente che si incontrava era qualche carovana che andava in direzione opposta e mentre ci si salutava, incrociandosi, ci si diceva già addio (...). Enrico arriva, gli altri partono. Sua madre è morta nel 1917, a Udine. Nino muore il 19 agosto 1923 (...). Sì, Carlo ha sbagliato, è Nino che ha saputo vivere persuaso, non ha avuto bisogno di fughe romanzesche e altre pagliacciate (...)"<sup>30</sup>.

La guerra lo ha revuelto y cambiado todo. Enrico tiene la impresión de no haber vuelto a casa ya que los amigos más queridos no están y los otros hablan mucho de la guerra, de la sangre que cada uno ha derramado por un bando u otro; y esto no le gusta.

Gracias al cura, don Iginio Valdemarin, empieza un trabajo de profesor que cumple con mucho sentido del deber, pero sin entusiasmo. No quiere que ninguno de sus alumnos llegue a admirarle. No quiere ser para ninguno lo que Carlo ha sido para él. De los compañeros profesores, todos curas, no se ocupa.

Habla sólo con Ceccutti, que no es cura, tiene hijos y mujer y da clases particulares para sobrevivir.

Mientras, Enrico continúa releyendo a Carlo. Recuerda cómo vio nacer aquel libro donde su amigo supo transcribir el diagnóstico de la enfermedad de la civilización:

"La persuasione, dice Carlo, è il possesso presente della propria vita e della propria persona, la capacità di vivere pienamente l'istante senza sacrificarlo a qualcosa che ha da venire o che si spera arrivi quanto prima, distruggendo così la vita nell'attesa che passi più presto possibile. Ma la civiltà è la storia degli uomini incapaci di vivere persuasi, che costruiscono l'enorme muraglia della retorica, l'organizzazione sociale del sapere e dell'agire, per nascondere a se stessi la vista e la coscienza del loro vuoto",<sup>31</sup>

y sabe que, para poner en marcha la realización de las afirmaciones de Carlo:

"La vita (...) non è un bene di cui si gode, mentre del dolore si soffre. È il volere, il desiderio che consuma l'essere. 'Non andare nel futuro', annota (...) andar nel futuro = morte. Raccogliersi nel presente, svegliarsi dal folle e distruttore sogno della volontà. Come Buddha, Carlo è il grande risvegliato",<sup>32</sup>

debe borrar toda huella de su presencia, conseguir que el mundo se olvide de Enrico, encerrarse en sí mismo como cuando, en la Patagonia, se dormía agarrado a la silla mientras el caballo continuaba cabalgando.

Pero no ha entendido que toda búsqueda de perfección absoluta es destructiva y autodestructiva porque nos hace olvidarnos de ser humildemente conscientes de nuestra imperfección. Nos hace olvidarnos de que sólo la ironía nos permite, - dice Magris - continuar viviendo y escribiendo.

Rico se da cuenta que la tarea es muy grande, que Carlo le ha hecho entrever algo que él nunca podrá conseguir aunque sin ello es difícil, muy difícil continuar viviendo. Sabe que no le tiene miedo a la muerte en sí. El temor a temerla es lo que le ocupa la mente y el corazón.

Sabe también que ir hacia el futuro, pensar en el futuro, quiere decir muerte. Por lo tanto, después del abandono de su mujer Anita, se va a vivir con Lini, una mujer que no pregunta, que no piensa en el futuro, que le permite a él no pensar en el mañana, sino vivir poco a poco el momento presente.

Los lugares de Salvo donde Rico decide vivir son los que Carlo había preferido y Rico puede reconocer en ellos los colores, las flores, la luz de antaño. Allí todo le confirma que *'le cose sono'* aunque nuestros ojos ya no puedan verlas.

Cuando el colegio termina, Enrico se va a Salvo donde se quita los zapatos nada más llegar y no vuelve a ponérselos hasta el día de la vuelta a Gorizia. Es este otro símbolo de su intención de reducir las necesidades:

“(...) la natura si ribella e spinge gli uomini a rovinarsi, prima o dopo perderanno la vista e l'udito, tutti orbi come talpe e sordi come campane. E solo perché si crede sempre di aver bisogno di qualcosa, magari di sale nella minestra, e si sgobba per averlo. Ridurre i bisogni, essere consapevoli del proprio io, ecco la soluzione del rebus”.<sup>33</sup>

Su vida corre sin sobresaltos, silenciosa y escondida. Carlo está siempre presente, pero nunca se le nombra. Rico no quiere nada ni necesita a nadie. Lo



único que verdaderamente le gusta es subir a su pequeño barco, Maia - nombre que sugiere el *velo de Maia*, el último velo que esconde el presente - y dirigirse hacia alta mar, donde no llegan los ruidos de la gente y los colores son tan absolutos como la superficie del agua, libre de confines, fronteras, límites.

Así, Rico se muda a Salvoire donde puede estar sin desear nada, en la total quietud de todo deseo, de toda voluntad:

"(...) il piacere è l'indipendenza dalle cose non assolute e anche quelle necessarie vanno accolte con indifferenza. Nacktes, kahles Selbst, annota sul quaderno blu, il Sé nudo e spoglio, bonaccia della volontà, neanche un alito di vento nel cuore".<sup>34</sup>

Anita, la bella mujer con quien se casó, trabaja fuera de casa y no insiste porque él no sale, ya que a menudo el doctor Janes la acompaña. Después de poco tiempo, Anita deja a Rico y se queda con el doctor Janes. Enrico:

"Non è dispiaciuto, né stupito. Nessuna dipartita può addolorare, perché si è sempre estranei, neanche la dipartita finale; figuriamoci quella di una donna che si toglie dai piedi (...). Fra lui e Anita le cose erano finite da un pezzo (...). Rilegge il *Filottete*, come in Patagonia; quello è l'unico, vero eroe, con la sua piaga che gli impedisce di essere come gli altri (...). In Patagonia la solitudine andava bene, ma qui è un'altra cosa (...). Per sparire si deve essere come tutti, vivere con una donna (...). Va a Gorizia a prendere Lini (...)"<sup>35</sup>.

Los días transcurren idénticos para Rico. Pero la guerra, poco a poco, llega allí también. Los familiares de Carlo pagan con la muerte la osadía de hablar en defensa de los judíos. La viuda del otro amigo, Nino, desaparece a manos de los soldados de Tito. Revolucionarios y contrarrevolucionarios se ensañan con una violencia que tiene colores y banderas distintos, pero la misma fuerza

irracional.

A Rico también se lo llevan:

"Già dividere la cella con tante persone è insopportabile (...). Non temere la morte né altro, non temere di temerla. Non è facile vivere persuasi quest'attimo (...). Là dentro bisognerebbe essere santi (...) ma lui non ha mai chiesto di essere santo, neanche a Carlo (...). È un'esperienza curiosa, venire picchiati. Sotto quelle legnate Enrico (...) si sente perduto (...). Il mondo gli casca addosso, grande, enorme, lo schiaccia e lo fa a pezzi (...). Non dura molto (...). Lo liberano (...). Enrico tace, non è il caso di esprimere ciò che pensa su rivoluzionari e controrivoluzionari, su tutti quelli che vogliono affrettare l'avvento del futuro (...)"<sup>36</sup>

La existencia a este lado de la cortina de hierro se vuelve cada día más pesada.

Es como volver a sentir una piedra sobre los hombros:

"Non scrivere, non decidere, non avere fretta; tenersi all'argia, alla quiete, stare immobili a guardare il mare (...)"<sup>37</sup>

Es en este momento en el que el tema de la frontera, de los límites, más o menos sobreentendido en toda obra *magrisiana*, reaparece con fuerza abrumadora mediante el relato de un episodio tremendo del que Magris habla en una entrevista recogida por *Croniques Allemandes*:

"Je pense aussi à un autre épisode, moins connu mais peut-être encore plus tragique, que j'ai évoqué dans mon dernier roman, *Une autre Mer*. Je pense ici à ces deux mille ouvriers italiens de Monfalcone, une petite ville proche de Trieste, lesquels, au moment justement où trois cent mille Italiens quittaient l'Istrie pour se rendre en Italie, accomplissaient le voyage inverse en se rendant, pour des raisons politiques et idéologiques, en Yougoslavie parce qu'en communistes convaincus qu'ils étaient, ils voulaient aller vivre dans un pays communiste et contribuer à l'édification du communisme. Beaucoup d'entre eux avaient connu les prison fascistes et même les camps de concentration en Allemagne et eux aussi avaient tout laissé. Quand, peu de temps après, Tito rompit d'avec Staline, en faisant là un geste politique dont l'histoire du monde devra toujours lui être reconnaissante et qu'ils protestèrent ouvertement contre Tito qui, à leurs yeux, trahissait Staline - c'est-à-dire, pour eux, la révolution mondiale -, ils furent déportés par Tito, qui craignait des coups d'État staliniens, sur deux petites îles de

l'Adriatique septentrionale où le régime titiste avait instauré deux *goulags* semblables à ceux de Staline, pour persécuter les staliniens(...). Dans cet enfer, ils résisteront au nom de Staline lequel, s'il avait gagné, aurait transformé le monde entier en un *goulag* (...). Quand, après avoir été libérés des années plus tard, ces hommes revinrent en Italie, ils furent en partie persécutés par la police, parce que communistes, et combattus par le parti communiste au nom duquel ils avaient sacrifié leur vie parce que le parti ne voulait pas en savoir trop sur eux car ils étaient des témoins embarrassants. (...). Ces hommes s'étaient toujours trouvés de l'autre côté (...)" <sup>38</sup>

El episodio se relata también en la novela y Enrico comenta para sí mismo:

"Ecco dunque la vita, il suo mutare ricco di colpi di scena (...). Enrico chiude gli occhi, vorrebbe andare aldilà della percezione del mondo, come il Buddha; essere risvegliati vuol dire questo, dormire. Anche quel riverbero delle onde fa male agli occhi, il mare che circonda Goli Otok è incantevole e chiude feroce quell'inferno, che volete dal perfido mare?". <sup>39</sup>

El tiempo continúa pasando y Enrico vive cada vez más ensimismado, dejando de escribir cartas, encogiéndose y reduciéndose cada día:

"È contento, come non lo è mai stato. Il mondo intorno a lui finalmente si placa (...). Tutto si attutisce, è buono (...). Qualche volta perde l'equilibrio (...). È tardi, è già il novembre '59 (...). Quando lo portano all'ospedale non riconosce più nessuno (...) è disteso sul letto (...) la lucerna di Carlo (...) l'olio della lucerna trabocca. Il corpo è un palloncino che un bambino soffia a tutto fiato (...) non c'è nient'altro, nessuno che possa udire il tenue scoppio quando un ago di pino buca il palloncino o lo sfrigolio dell'olio che si spande sulla fiamma e la soffoca". <sup>40</sup>

La aventura personal de Enrico-Carlo se concluye sin estrépito alguno. Él se va de puntillas como de puntillas había estado viviendo los tres cuartos de su vida durante los cuales se había convertido en una sombra, '*en un difunto en vida de ecos pirandellianos*' como lo define Mercedes Monmany. <sup>41</sup>

Ya no hace falta escribir ni hablar porque, como decía su alter ego Carlo Michelstaedter: '*la lingua arriverà al limite della persuasività assoluta(...), arriverà*

*al silenzio quando ogni atto avrà la sua efficienza assoluta'.<sup>42</sup>*

Muchas y muy distintas son las fronteras que aparecen en la novela. Las hay geográficas, ya que el protagonista nace en lugares que se ven ocupados por varios dueños; las hay ideológicas, como recuerda el citado episodio de los obreros italianos comunistas; existe la frontera entre tierra y mar, además, sobre todo, de aquella fundamental para el desarrollo de la historia, la entre el sentido de la vida, su plenitud, y la nada.

Enrico acaba en la nada, destruye la vida en nombre de la búsqueda excesiva de una pureza total y absoluta. El error está en el afán de Enrico por continuar vaciando la vida hasta que la deja totalmente vacía, la convierte en nada, en muerte.

Enrico, franqueando la frontera entre su mar, el Adriático, el mar de la amistad y por lo tanto de la vida, y el otro mar, el Océano, que él continúa soñando sin orillas, sin nada, inmenso, se asoma peligrosamente al mar de la nada. Franquea, sin darse cuenta, la frontera entre tierra y mar. Pero, este mar está hechizado como el de las sirenas para Ulises: quien se abandona al canto no puede volver nunca atrás.

Enrico es un *antieroe*, representa al opuesto de Ulises. De hecho, mientras Ulises no se pone tapones en los oídos cuando se encuentra con las fascinantes aunque peligrosas sirenas, Enrico se deja atrapar por la búsqueda

de un sueño de perfección hasta olvidarse de sí mismo y de los demás. De la vida, en una palabra. Elige ser un fantasma, vivir una vida-no-vida:

“La ricerca della pienezza può coincidere pericolosamente con l'aridità. È come se in qualche modo, questi personaggi, volessero compiere un rituale propiziatorio che servisse a garantire non tanto la loro sopravvivenza, ma la loro scomparsa mentre sono ancora in vita: il loro ideale è vivere senza apparire. Spariscono”.<sup>43</sup>

En este sentido, Magris mismo dice:

“Questa fenomenologia dello sparire, come la chiami tu, ha diversi aspetti; nasce dal desiderio di fuggire a quella presa mortale del mondo, dalla quale talvolta si ha la sensazione di essere stritolati, sicché si vorrebbe ungersi di olio di noce di cocco, come i lottatori dei romanzi di Salgari. Talvolta la società contemporanea (...) assomiglia a un ingranaggio totalitario e allora si vorrebbe sparire, cancellare le proprie tracce (...). In questa fuga c'è una resistenza anarchica, liberatrice, e insieme una pulsione distruttiva e autodistruttiva; è la storia di Enrico Mreule in *Un altro mare*. Nel tentativo di sparire c'è l'intuizione che soltanto spogliandosi di quasi tutto, uscendo dai ranghi ufficiali, rinunciando a mete e programmi, dissimulandosi nell'ombra e nell'anonimato della vita, si raggiunge la libertà, il libero e disponibile possesso di sé, come il santo bevitore di Joseph Roth (...). Certo, svuotando la vita di tutto ciò che in essa appare superfluo, si finisce per ridurla alla sua essenza, un'essenza tuttavia che assomiglia anche al vuoto, al niente. Scrivere significa anche sparire in un tessuto impersonale, ma pure andare alla ricerca di chi ha voluto sparire, lottare con lui, come ho fatto con Enrico”.<sup>44</sup>

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 1991.

<sup>2</sup> E. Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., pág.121

<sup>3</sup> D. Fertilio, "Magris, esilio nel cerchio incantato", *Corriere della sera*, 24-8-1996, pág. 23.

<sup>4</sup> C. Magris, "Personaggi dalla biografia imperfetta", *Anterem*, n.8, 1994, págs. 32-35, ponencia en Lovanio, en mayo de 1993, citado por E. Pellegrini, cit., pág.146.

<sup>5</sup> C. Magris, *Un altro mare*, cit., págs. 9-10 y 14; C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982, págs. 40-41: "Ma ora che sono sul mare, 'l'orecchio non è pieno d'udire', e la nave cavalca sempre nuove onde e 'un'ugual sete mi tiene' se mi tuffo nel mare, se sento l'onde sul mio corpo - ma dove sono io non è il mare; se voglio andare dove è l'acqua e averla - le onde si fendono davanti all'uomo che nuota; se bevo il salso, se esulto come un delfino - se m'annego - ma ancora il mare non lo posseggo: sono solo e diverso in mezzo al mare".

<sup>6</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit.

<sup>7</sup> S. Campailla, "Introduzione", C. Michelstaedter, cit., págs. 18-19.

<sup>8</sup> C. Michelstaedter, *La Persuasione...*, cit., págs. 41-42.

<sup>9</sup> C. Michelstaedter, *La Persuasione...*, cit., pág. 93. *Giovanni*, XII, 43.

<sup>10</sup> G. Leopardi, *Canti*, Milano, Rizzoli B.U.R., 1974, pág.177; *Giovanni*, III, 19.

<sup>11</sup> C. Michelstaedter, *La Persuasione ...*, cit., págs. 93, 94, 98, 99.

<sup>12</sup> G. Leopardi, *Canti*, cit., pág. 180, vv. 116-117.

<sup>13</sup> Platone, *Gorgia*, Traduzione, introduzione e commento di G. Reale, Brescia, La Scuola, 1966, págs. 75, 100-101. Al final de la primera parte de la cita, (pág. 75) G. Reale pone las siguientes observaciones en la nota 44: "Dunque la felicità è nell'*interiore formazione (paideia)*, nell'essere *onesti e buoni (kalokagathia)* e nell'essere *giusti*: chi possiede questo, possiede l'umana perfezione, e possedendo l'umana perfezione possiede lo stato di felicità. Converterà leggere una profonda pagina scritta da Jaeger [W. Jaeger, *Paideia*, II, Firenze, Sansoni, 1954] a proposito di questo passo del *Gorgia* che contrappone la *paideia* socratico-platonica alla potenza vagheggiata dal retore: "I concetti di *paideia* e di *potenza* sono, dunque, recisamente contrapposti, in questo scontro di due visioni della vita diametralmente contrarie: e non senza ragione (...). Essi rappresentano per Platone due concezioni opposte della felicità umana; che è quanto dire della natura umana. L'uomo deve fare una scelta definitiva tra la filosofia della potenza e la filosofia dell'educazione (...). Platone intende per *paideia* (...) esprimere la perfezione dell'uomo, in assoluto, conforme alla sua natura. Quanto alla filosofia della potenza, essa è una dottrina della violenza. Essa vede per ogni dove, nella natura e nella vita umana, lotta e oppressione e ciò le basta per dare alla violenza la sua sanzione. Il suo principio essenziale può consistere solo nel raggiungimento della più grande potenza possibile. Di contro, la filosofia dell'educazione pone all'uomo un altro fine, la *kalokagathia*. La sua natura è definita da Platone mediante l'opposizione ad ingiustizia e malvagità, quindi essa è concepita in maniera essenzialmente etica; (...)

---

corrisponde ad una diversa concezione della natura (...). Con ciò si chiarisce il fondamento della sua critica alla retorica: il vero senso della natura umana non è la violenza, ma la cultura, la *paideia*' ( *Paideia*, II, p. 225 sgg.). E dire *paideia* è dire virtù, onestà, giustizia".

<sup>14</sup> *Un altro mare*, cit., págs.10, 11.

<sup>15</sup> *ibíd.*, pág. 12.

<sup>16</sup> *ibíd.*, pág. 13.

<sup>17</sup> *ibíd.*, pág. 17.

<sup>18</sup> *ibíd.*, pág. 19 y en *La persuasione...cit.*, pág. 89.

<sup>19</sup> *ibíd.*, pág. 25.

<sup>20</sup> *ibíd.*, pág. 27.

<sup>21</sup> *ibíd.*, págs. 28, 29, 30.

<sup>22</sup> *ibíd.*, pág. 33.

<sup>23</sup> *ibíd.*, pág. 34.

<sup>24</sup> *ibíd.*, pág. 35.

<sup>25</sup> *ibíd.*, pág. 36.

<sup>26</sup> *ibíd.* pág. 40.

<sup>27</sup> *ibíd.*, págs. 44-45.

<sup>28</sup> *ibíd.*, pág. 45.

<sup>29</sup> *ibíd.*, págs. 45-46.

<sup>30</sup> *ibíd.*, pág. 53.

<sup>31</sup> *ibíd.*, pág. 59.

<sup>32</sup> *ibíd.*, pág. 60.

<sup>33</sup> *ibíd.*, pág. 65.

<sup>34</sup> *ibíd.*, pág. 72.

<sup>35</sup> *ibíd.*, págs. 75, 76, 77.

<sup>36</sup> *ibíd.*, págs. 89, 90.

<sup>37</sup> *ibíd.*, pág. 92.

---

<sup>38</sup> C. Magris, "Considérations sur la frontière", *Croniques Allemandes*, nº 3, 1994, Frontières Italie-Allemagne Transferts, CERAAC, págs. 17-18

<sup>39</sup> *Un altro mare*, cit., pág. 97.

<sup>40</sup> ibíd., págs. 101-102.

<sup>41</sup> M. Monmany, "Platón en la Patagonia", *Diario 16*, 19-3-92, pág. 18.

<sup>42</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione...*cit., pág. 173.

<sup>43</sup> E. Pellegrini, *Epica...*cit., pág. 144.

<sup>44</sup> ibíd., pág. 144-145.



## CAPÍTULO 7

### *Il Conde: la frontera entre vivir y morir ( o el bien y el mal )*

El relato se publicó por primera vez en *Il Corriere della Sera* el periódico donde Magris suele escribir, el 23 de diciembre de 1990, bajo el título de redacción: *Io, pescatore di anime morte*. Después apareció traducido en varios idiomas, y, finalmente, en 1993 fue editado en Genova por el Melangolo, en la colección *Nugae*, con el título: *Il Conde*.<sup>1</sup> Se presenta como un libro pequeño, de esos que dan la sensación de que se pueden leer rápidamente, mientras se espera en un aeropuerto o en una estación.

De nuevo está presente la fascinación de las aguas: las que fluyen como el tiempo de la historia, de las historias y de los hombres - los ríos - y las que rítmicamente vuelven y vuelven, metáfora de lo eterno - el mar. Las bellas obsesiones de Magris vuelven asomándose desde las pocas pero intensas páginas de este libro, que, después de haberlo leído no abandona al lector que debe recorrer más y más veces su *itinerario fluviale* animado por el deseo de descubrir un misterio que quizás es impenetrable justo porque no es un misterio.

Es un monólogo dicho por un barquero del *Douro* - cuyo nombre se ignora -, quien, mientras dibuja, con dureza casi tierna, los rasgos apenas esbozados del Conde, *il conte del fiume* <sup>2</sup> - quizás un nuevo Caronte <sup>3</sup>- con quien trabaja, traza también las pautas de su propia vida que, como el agua del río, que fluye hacia el mar hasta que ya no se puede distinguir del mismo, una vez empezada la bajada, (hacia *¿ gli Inferi ?* hacia *¿ el mar de la nada?*) es irrefrenable y no se puede volver a recorrer al revés ni tan siquiera con la memoria.

La narración se desarrolla a través de una única voz, pero dos son los personajes que se funden, se confunden, se superponen, se multiplican hasta transformarse en una entera humanidad homogénea y al mismo tiempo múltiple; o quizá *omologata* - por decirlo a la manera de Pasolini - por la esencial fragilidad de lo humano que se viste tal vez de dureza coriácea y refractaria a cualquier sentimiento, tal vez de supina y pasiva aceptación de un *fatal destino* al que es demasiado arduo oponerse.

Por otra parte, Magris parece fascinado por los *destini-ombra* <sup>4</sup>, o sea por los personajes que, como Enrico Mreule en *Un altro mare*, Stadelman en la obra de teatro del mismo título, Don Guido en *Illazioni su una sciabola*, eligen - o les toca - vivir la vida *sotto la storia*, porque resultan ser, a los ojos de la gente, paradójicas sombras de otros personajes - en concreto Michelstaedter, Goethe y Krasnov - que, aunque aparezcan en dichas obras sólo como recuerdos o citaciones, resultan ser más concretos y conocidos: públicos, en una palabra.

Todos estos personajes-sombra parecen fluir sin cesar, sólo son voces que cuentan, luces que por momentos iluminan otras vidas, sin tener consistencia propia sino cuando, como es el caso de Stadelmann, deciden desaparecer definitivamente, o, como el doble del Conde, deciden rebelarse durante un breve instante.

Magris está comunicando al lector, una vez más, que toda certeza antigua se esfumó, que el sentido profundo de las cosas, de la vida, sólo se puede leer en las aguas: ríos, mares, lagunas, lluvia que cae sin cesar: <sup>5</sup>

*“Lo sapevo che prima o dopo qualcuno sarebbe venuto anche da me. Non che ci tenga, ma c'è una giustizia a questo mondo e alla lunga i conti tornano più o meno pari (...). Già, io non ho un soprannome e neanche un ritratto lì al paese (...). Ma sentite come viene giù tutta questa pioggia, è da ieri mattina che non la smette, viene dal mare (...) quest'acqua da tutte le parti, sopra e sotto, dentro la finestra e presto dentro la camicia, che non si capisce quasi più dov'è il cielo e dove il fiume e dove il mare (...). Tanto, appena una cosa è passata non si sa più a chi appartiene e a chi è toccata (...).”* <sup>6</sup>

El cuento está protagonizado por el río (*Douro*, Danubio, Tevere, Aqueronte) de la vida o de la muerte, que, al final, es verdaderamente lo mismo. Quizá porque este anónimo hablante quiere sugerir la idea de que la sabiduría, la *sapientia* está toda aquí, en la aceptación no rebelde de todo lo que *ad-cade*, es decir de lo que *cade ad-dosso* a los hombres, bien sea desde lo alto, bien sea embistiéndolos simultáneamente por todos lados, envolviéndolos hasta que se encuentran hundidos.

El Conde, con el yo-narrador como soporte, recorre el río para repescar a los

que se han ahogado por casualidad o a los que han elegido el agua por voluntad propia y se han quedado enredados en el fondo, corriendo el riesgo de no poder ser sepultados o recordados y estar presentes en la memoria de los vivos.

¿ Es una forma de caridad, la del Conde, o más bien es sadismo llevado a las últimas consecuencias? No es tan fácil contestar, sobre todo porque en el agua todo se difumina, se vuelve inaprensible, cambiante, móvil: toda certeza vacila; las palabras no tienen sonido; los gestos se ralentizan hasta no tener ya ningún sentido; los colores no son los mismos; todo tiene un sabor distinto del sabor de la vida verdadera. Si es que hay una vida verdadera, ya que:

“ (...) l'acqua è amara di perdizione e distrugge tutto, anche il ricordo (...). ”<sup>7</sup>

Nadie sabe si el anónimo habla para sí mismo, para el interlocutor mudo, para todos los hombres. Mas, ¿dónde está la diferencia entre el agua y la vida?

“(...) non mi passava nemmeno per la testa che la vita fosse bella o brutta, era la vita e basta. Fu allora che il Conde (...) mi propose di andare con lui, ad aiutarlo in quel suo mestiere misericordioso (...) ”.<sup>8</sup>

El Conde se presenta, en cierto sentido, como *maestro* del barquero anónimo, y, como maestro se arroga también el derecho de elegir por él jugándole una mala pasada.

Entonces surge la pregunta sobre si el Conde es o no metáfora de la vida como ineluctable fluir hacia el mar de la Nada. El mismo Magris, en uno de los

ensayos incluidos en *L'anello di Clarisse*,<sup>9</sup> citando a Jacobsen, escribe:

"(...) L'esistenza dell'individuo è 'quell'eterna caccia a se stesso; quell'eterno girare in tondo, stando ad osservare le proprie orme; quel tuffarsi, in apparenza, nel fiume della vita e invece, in realtà, restar là seduto, e gettar l'amo, per tirare su: che cosa? (...)'"<sup>10</sup>

y añade también:

"(...) La vita, nella quale non si può entrare (...) è sempre un'assenza (...) il rimpianto non va a quella che è stata l'esistenza (...), bensì a un'esistenza che non c'è stata mai (...) il fluire dell'acqua è un simbolo ricorrente del vivere inteso quale perpetuo commiato dalla vita (...) vivere significa scendere lungo la corrente, mentre 'muta dai bordi delle erte sponde ci guarda la vita, da cui ci dipartiamo' (...).<sup>11</sup> L'individuo (...) vive il suo stesso pensiero (...) come una bolla d'aria o un vapore di nebbia che s'alzino dal suo fiume (...). L'ipersensibilità si trincerava e si converte nell'ottundimento (...); il fluire della vita, che doveva farsi canto, è divenuto un ritmo greve e monotono, il pulsare d'un opaco letargo (...)"<sup>12</sup>

Todo esto lleva a volver a leer a Pirandello:

"La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi (...). Le forme in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare questo flusso continuo, sono i concetti (...) gli ideali a cui vorremmo sbarcarci coerenti (...). Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo (...). In certi momenti (...) tutte quelle nostre forme (...) crollano miseramente; (...) e anche quello (...) che abbiamo con cura incanalato (...) in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto (...)"<sup>13</sup>

El anónimo barquero, discípulo a su pesar del Conde, ha aprendido muy bien la filosofía de éste:

"Una cosa da lui l'ho imparata, non c'è che dire: se vuoi trovare quello che cerchi, devi lasciarti andare, la corrente, il vento, la gente che spinge o che so io trascinano tutto dalla stessa parte, la scopa raccoglie la spazzatura, e lì alla fine ritrovi quello che volevi, e ti ritrovi anche te".<sup>14</sup>

No hay nada más fascinante, después de una tempestad, que irse a la orilla

para descubrir lo que el mar ha tirado/empujado/devuelto a la playa: en realidad hay de todo, se puede encontrar casi lo que se quiera; y hay que darse prisa ya que el ir y venir de las olas puede sustraer, en un segundo, lo que se había elegido, sin devolverlo nunca.<sup>15</sup>

Todo corre, las cosas pasan delante de los ojos rápidamente y sólo una vez, así que habría que saber muy bien lo que se quiere coger; y, aún así es difícil tenerlo, porque las olas, la corriente del río siempre están a punto de robarlo todo; y lo devolverán cuando el agua quiera.

La *polena*, que adorna el pobre cuarto del barquero-narrador, medio comida por el mar, es la síntesis del relato. Ella es real, tangible, pesada, corpórea, pero es leñosa y no humana, muda, inmóvil. De algún barco se la llevó el mar y del mar emergió cuando el agua lo permitió. Es sirena y no canta; es mujer y no ama; no es buena ni es dócil; sólo sonríe con una sonrisa *ermeticamente conscia*:

"(...) Quando s'incontra l'olandese volante, che annuncia morte e distruzione, non resta che aggrapparsi alla polena, l'anima della nave, che può trarti in salvo (...). Magari mio padre ne avesse avuta una sottomano (...)" <sup>16</sup>

"Della barca di mio padre non si trovò quasi niente, giusto due assi per fare una croce o un fuoco da scaldarsi; del carico proprio nulla e mio padre ci aveva puntato tutto, fin la casa e le sedie aveva impegnato (...) e ci siamo ritrovati senza neanche la lenza per pescare in uno stagno e mia madre che dava i numeri e diceva che era un'indovina e andava in giro ad annunciare a tutti la malasorte e a essere presa a sassate (...) ma io non ho avuto cuore di lasciarla sola (...) e sono rimasto (...)". <sup>17</sup>

El barquero ha visto la *polena* cuando emergió y la ha tomado como tabla de salvación, lo que su padre no pudo hacer. Gracias a ésta, después de haber

consentido al Conde de destrozarle la vida con la cruel befa de la boda mientras estaba borracho, hasta ha encontrado el valor de enfrentarse a él:

"E così io che ho tenuto la testa bassa quando si è trattato di Maria e della Giba e ho perso la mia vita come una partita a carte, ho mostrato chi sono con questa qua, una figura di legno (...)".<sup>18</sup>

La *polena* es también la síntesis suprema de las mujeres de la vida del barquero: María, el amor de la piel de canela que nadaba como un delfín y llevaba en el vientre un hijo de él; Giba, la pobre idiota quien, por befa, se le había dado como esposa y Nina, la dulce y lejana hermanita cuyas caricias leves él nunca podrá olvidar, además de la madre, a la que fue el único hijo que no la abandonó porque '*se appena un momento non ce la fai più gli altri subito là a farti a pezzi*'.<sup>19</sup> Siempre la misma historia: salvo por la *polena*, el barquero nunca ha elegido.

Todas las mujeres paradójicamente se unen por el vaivén de las olas, metafórica alusión a la *polena* misma; son olas:

"(...) arcuate e ricurve (...) che si accavallano e scorrono e passano, sempre le stesse, forse è questo che ha scoperto quel sorriso (...)".<sup>20</sup>

¿Dónde está, por tanto la frontera? La frontera entre el bien y el mal, la vida y la muerte, el dolor y la alegría, la crueldad y la ternura, el siervo y el amo, el verdugo y la víctima, el agua dulce del río y el agua salada del mar, en una palabra, ¿entre el tiempo y la eternidad, o bien el Conde famoso y el anónimo narrador?

La frontera es inapreciable e inaprensible para Claudio Magris: '*Certo, anch'io potrei essere il Conde, il famoso conte del fiume. Conosco a memoria la sua storia, e chi non la sa?*'<sup>21</sup> dice, justo al empezar su monólogo el barquero, cuando avisa una vez más que casi nada es lo que parece o lo que se cree y todo tiene por lo menos un doble sentido, ya que siempre existe una segunda verdad, un sentido escondido que fluye como el agua del río y ondea como el agua del mar.

Todo, absolutamente todo y su contrario forman simplemente parte de la vida.

La misma vida que nos cae encima como un temporal sin fin, cuando parece que desde un cielo sin dioses se derraman litros y litros de agua que se confunde - y nos confunde - con el agua de los ríos y de los mares.

Una vez más, tiempo y eternidad ¿se juntan? Es un diluvio espantoso, cruel, infinito, irreal y tremendamente real.

De repente, en medio de tanta lluvia que parece deslizarse sobre nuestro cuerpos, y en cambio se queda, empapando vestidos y cosas, aparece la *polena* y nos permite agarrarnos con toda la fuerza para resistir a las corrientes, a la carrera del río hacia el mar, a las olas que siguen un vaivén extraño que no conseguimos comprender ni acompañar hasta que nos engullen atrayéndonos hacia el fondo, para siempre inmóviles.

Habla todavía, el barquero, con su monótono monólogo incesante como la lluvia; decía al principio del relato:



"(...) cosa volete che a uno importi, con quest'acqua da tutte le parti, sopra e sotto, dentro la finestra e presto dentro la camicia che non si capisce quasi più dov'è il cielo e dove il fiume e dove il mare (...)". <sup>22</sup>

Y conclude, al final:

"(...) L'acqua si assomiglia dappertutto e anche questa pioggia che viene giù potrebbe cadere qui come da qualsiasi altra parte e a me non dispiace che le cose diventino sempre più eguali, tutto è bene quel che finisce bene o anche solo che finisce". <sup>23</sup>

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Il Conde*, Genova, Il Melangolo, 1993.

<sup>2</sup> *Il Conde*, cit. pág. 10

<sup>3</sup> cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, Inferno, canto III, vv.82-88: "Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando (...) / 'e tu che sei costì (...) / pàrtiti da codesti che son morti'".

<sup>4</sup> E. Pellegrini, *Epica...* cit. pág.172: "Siamo di fronte a (...) microbiografie imperfette (nel senso anche di biografie interiori, perché Magris entra dentro il personaggio, si identifica in qualche modo con lui, rivive nel tempo presente la sua storia, trascrive le sue emozioni) (...) la cui identità si costruisce come una cancellazione (...). In quei fallimenti (ma sono fallimenti?) [Magris] sente tutto il pericolo ma anche tutta la poesia (...) di una fenomenologia della sparizione (...)".

<sup>5</sup> cfr. H. Hesse, "Lamento", *Poesie*, (a cura di M. Specchio), Parma, Guanda, 1978, pág. 95: "Non ci è dato di essere. Noi siamo / soltanto un fiume, aderiamo ad ogni forma: / al giorno ed alla notte, al duomo e alla caverna, / passiamo oltre, l'ansia di essere ci incalza (...) / (...) sempre siamo in cammino, ospiti sempre, / (...) / potessimo, una volta, farci pietra, durare! / Questa è la nostra eterna nostalgia (...)".

<sup>6</sup> *Il Conde*, cit., págs. 9-10.

<sup>7</sup> *ibíd.*, págs.14-15.

<sup>8</sup> *ibíd.*, pág. 18.

<sup>9</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, pág. 63.

<sup>10</sup> J.P. Jacobsen, "Niels Lyhne", *Romanzi e novelle*, (a cura e con prefazione di V. Santoli), trad. it. di G. Gabetti, Firenze, 1954, pág. 349.

<sup>11</sup> R. Beer-Hofmann, "Der Tod Georgs", *Gesammelte Werke*, Francfort 1963, pág 527; trad. it. inédita de M. Rubino, cit. por Magris, *L'anello...* pág. 84.

<sup>12</sup> *L'anello*, cit., págs. 64; 82; 83.

<sup>13</sup> L. Pirandello, "L'umorismo", *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977, págs.151-152.

<sup>14</sup> *Il Conde*, cit., pág. 19.

<sup>15</sup> V. Woolf, *The waves*, citado por Mirella Mancioi Billi, *Virginia Woolf*, Il Castoro, Firenze, Nuova Italia, 1975, pág. 75: "Nelle onde tutto è racchiuso: eternità, continuità, forze primigenie, conflitto tra tempo e durata, intermittenze che riecheggiano quelle del cuore umano e il peso della realtà che si infrange sulle rive della coscienza".

<sup>16</sup> *Il Conde*, cit., pág. 46.

<sup>17</sup> *ibíd.*, págs.17-18.

<sup>18</sup> *ibíd.*, pág. 49.

---

<sup>19</sup> *ibíd.*, pág. 18.

<sup>20</sup> *ibíd.*, pág. 50

<sup>21</sup> *ibíd.*, pág. 12.

<sup>22</sup> *ibíd.*, págs. 9-10.

<sup>23</sup> *ibíd.*, pág. 51.

## CAPITULO 8

*Le Voci: la frontiera telemática.*

Se trata de una pequeña pieza teatral, un monólogo, que se presenta como un *atto unico* y parece que, nunca, hasta la fecha, se ha representado en un teatro,<sup>1</sup> pero se ha emitido como *radiodramma* en Italia y más tarde en Alemania por una emisora de la ciudad de Colonia.<sup>2</sup>

En estas breves páginas Magris ofrece una nueva perspectiva, otro punto de vista de la realidad. No se puede hablar de realismo en el sentido común de la palabra, sino más bien de una alteración de la realidad que se abre hacia la excentricidad, la paradoja, la marginación y quizá llega hasta a la patología.

El propio Magris sintetiza así la obra:

"Mi interessava la solitudine del personaggio, la sua maniera di soffrire così profondamente il disagio, da preferire, ad una eventuale fuga, l'identificazione con lo stesso (...). Ecco, il punto centrale di questa piccola storia è qui: c'è un uomo che vive solo in un mondo che sembra aver perso tutta la sua autenticità, e arriva a pensare che sia autentico solo quello che è sommamente lontano dalla quotidianità e dall'immediatezza. In lui c'è un tenero amore per la vita, che, per paura di confrontarsi con la vita vera, si trasforma in un autentico amore per la morte: si comporta né più né meno come quelli che, innamorati delle farfalle, credono di esprimere questo amore infilzandole con gli spilli dentro a una teca di vetro. In fondo è una specie di terrorista: come un terrorista, è incapace di venire a patti con la realtà (...). Di autobiografico credo ci sia solo il rapporto intensissimo,

appassionato, e angosciato, con il telefono: il tremore e il fascino per il continuo bombardamento di squilli. Per il resto, io ho messo in scena in questo che è un grottesco molto doloroso, scritto in un qualche isolamento, un personaggio lontanissimo da me e dalle mie convinzioni: a me sono sempre interessati i personaggi che amano per davvero la vita, quella vera, gli uomini capaci di realizzare il comandamento evangelico 'non siate del mondo, ma nel mondo' ".<sup>3</sup>

El autor lleva al lector a conocer las fronteras que, para su propia defensa, un personaje anónimo levanta entre la realidad que él considera falsa y la que considera verdadera, mediante la maniática búsqueda de las voces grabadas en los contestadores automáticos como sustitución de cualquier clase de comunicación interpersonal.

Él es otro de los personajes anónimos de Magris, como el barquero de *Il Conde* y muchos más que se encuentran en *Danubio*, aunque en esta pieza teatral, en realidad, salvo Laura, la primera de las voces grabadas de quien se enamora el protagonista, también todas las mujeres son anónimas, aparecen sólo como números de teléfono.

En estos seres anónimos parece concentrarse aún más la profundidad de la búsqueda de Magris, como si, al no tener nombre propio, ni identidad definida o *status* social, ellos pudieran representar mejor el fondo último de la existencia del hombre, la *psiche* pre-natal de toda la humanidad, esa área todavía oscura e indistinta que precede a la vida en la que, por el contrario, la necesidad de una identificación social se hace imprescindible.

En concreto, este personaje anónimo y delirante ha perdido toda relación

consigo mismo y, por lo tanto, con todos los demás, aquellos que se diferencian los unos de los otros, y al mismo tiempo se relacionan los unos con los otros, aunque sea por el mero hecho de tener un cuerpo físico.

Al principio de la pieza las escuetas acotaciones sugieren un *lugar-no lugar* en penumbra, que no tiene límites definidos. Tampoco se puede adivinar si es un espacio abierto o cerrado. Cualquier marco realista ha desaparecido por completo. Se atisba una silla, una cama, un hombre que se dispone a llamar por teléfono y, mientras tanto, habla o reflexiona consigo mismo.

Es un monólogo que nunca, a lo largo de la obra, se transforma en diálogo. Al contrario, asume cada vez más evidentemente los rasgos de un delirio:

"Una penombra indistinta, senza limiti precisi che facciano capire se si tratta di uno spazio chiuso o aperto. Nel buio s'intravedono una sedia e un letto. Lui è seduto sul letto, fa il gesto di sollevare la cornetta di un telefono e di comporre un numero".<sup>4</sup>

No se definen los rasgos del hombre del teléfono, ni su edad o vestimenta. Lo único que advierte de su presencia es una incierta silueta y la voz.

Es un personaje solitario, que seguramente está sufriendo y que no desea escapar de su sufrimiento, sino envolverse totalmente en él. El mundo que le rodea parece haber perdido toda autenticidad y él la busca sin parar, aunque patológicamente, en lo que, a quienes son cuerdos, menos les parece tener autenticidad: voces de mujeres grabadas en los contestadores automáticos:

"Quella voce viene certamente da una persona, unica, irripetibile come ogni

persona, è qualcosa di sospeso nell'aria, staccato dalla solidità delle cose. Anche la voce è unica e irripetibile, ma forse in un altro modo da quello della persona: potrebbero, voce e persona, non assomigliarsi. Oppure assomigliarsi in un modo segreto, che non si vede a prima vista: la voce potrebbe essere l'equivalente di quanto la persona ha di più nascosto e di più vero. È un te stesso senza corpo che ascolta quella voce senza corpo? Allora che tu la oda veramente o la ricordi o la immagini, non fa differenza".<sup>5</sup>

La frontera entre realidad e irrealdad - o virtualidad - autenticidad y falsedad, verdad y mentira se ha esfumado. En efecto, este anónimo señor sin rasgos ni edad, hace pensar que ya no tiene ninguna confianza en la capacidad de los humanos para intercambiar ideas y emociones.

El miedo a ser una isla, que perdura casi siempre en algún remoto rincón de la conciencia de los hombres, el miedo a no poder expresar, o, mejor dicho, a no ser entendidos en las expresiones, ha sido asumido definitivamente por él, que lo ha elevado a forma de vida transformándolo en su contrario: en una lúcida locura que, quizá, le permite no sentir sufrimiento ni malestar.

El miedo se ha convertido en una especie de omnipotencia: él decide cuándo, cuántas veces, desde dónde escuchar las voces - cuyas dueñas conoce muy bien por motivos de trabajo pero que no le interesan lo más mínimo - sin que nadie pueda oponerse a estos deseos, que aplaza sólo por motivos puramente contingentes, para evitar cuidadosamente que alguien pueda contestar al teléfono y no salte el contestador.

Simplemente, se ha encerrado en un silencio donde ya no hay lugar para malentendidos ni para mentiras, sean propias o ajenas. Se ha fabricado una

protección - defensa, frontera - de silencio contra los golpes del exterior anulando, en cambio, la frontera entre miedo y poder.

El viejo fantasma de la incomunicación, inherente a todos los humanos cuando constatan que la experiencia del ser es inefable e intransferible y que no se puede explicar el dolor o qué significa el amor, ha sido elegido por el señor de *Le Voci* como su único compañero de viaje, elevándolo a la condición de única realidad verdadera:

"Prigioniero di questa impossibilità di comunicazione, Freud romperà la sicurezza della ragione per inserire il dubbio del suo discorso: occorre ritrovare nel mondo oggettivato dalla ragione, la parola della follia, il senso del suo messaggio, le zone profonde da cui emerge e da cui farla affiorare. La sragione è dentro di noi, fa parte della nostra natura (...) nel senso che l'uomo è tragicamente imbrigliato dalla sua stessa sragione, di cui occorre capire le ragioni profonde (...). È la constatazione di questa frattura originaria interna all'io che riporta nella dimensione tragica l'esperienza umana (...). È a questa esperienza tragica che occorre dare la parola, ed è questa esperienza che occorre decifrare e interpretare. Ma chi dà la parola? Chi decifra e interpreta il messaggio e in base a quale codice? E chi sceglie a *chi* dare la parola? È possibile l'ascolto neutro (...) ed è veramente neutro il messaggio che si ascolta? (...). Quando e dove la follia parla il *suo* linguaggio? (...). Il gioco si ripete (...) questo gesto, questo ascolto restano all'interno della logica che distribuisce le parti (...); anche se si riconosce tragicamente compromessa dalla sragione (...) dalla libido, dalla follia, dal desiderio di morte. Ciò che affiora (...) è la dimensione del tragico riportata alla vita dell'uomo, ma un tragico individuale (...). È l'esplosione dell'irrazionale (...). Finché la follia stessa (...) sarà riproposta come unico processo di disalienazione nel mondo alienato della razionalità tecnologico-industriale (...)." <sup>6</sup>

El vacío que rodea al hombre y que lo separa de los demás humanos, es una vastedad intergaláctica; cuando ese vacío se hace totalmente infranqueable es cuando sobreviene lo que se etiqueta como locura. El loco oficial es aquel que no puede comunicarse, que se encuentra y se mantiene a una distancia sideral; y en esa distancia inmensa reside el sufrimiento:



"L'uomo nasce (...) determinato dal mondo di bisogni e desideri che gli provengono dal corpo e da una soggettività che vuole esprimersi, si trova a scontrarsi con altri corpi e altre soggettività che devono essere organizzati (...). Se l'organizzazione rappresenta *tutto* il gruppo, lo spazio individuale per l'espressione dei propri bisogni e per la loro soddisfazione sarà limitato dai bisogni degli altri: il problema del *limite* è un problema umano, che viene a sommarsi a quello del rapporto dell'uomo con la natura da domare e da sfruttare. Ma se l'organizzazione tutela gli interessi di un gruppo a scapito dell'altro (...) non esiste limite umano, perché tutto rientra nella disumanità dell'organizzazione (...). Da questo panorama indistinto di bisogni (...) qualche voce può alzarsi a gridare il furore, la rabbia, la scissione, la frattura; (...) è allora che le si darà la parola, per imbavagliarla con la definizione di 'malattia'.<sup>7</sup>

Este señor, en cambio, parece tener la seguridad de ser quien ha descubierto la única realidad verdadera: son las voces grabadas, las que él puede volver a oír hasta el infinito, siempre que quiera y cuando quiere. Son voces que no piden nada a cambio ni necesitan explicación alguna: *son*, y punto:

"Probabilmente, l'era tecnologico-elettronica ha restituito alla voce una vitalità smarrita durante lo sviluppo della tecnica di stampa. 'La nuova era in cui siamo entrati, - scrive Ong<sup>8</sup>, - ha ridato vigore all'orale e all'aurale. La voce, soffocata dalla scrittura e dalla stampa, ha preso nuovo vigore'. Il suono, e così pure la dimensione visivo/tattile si espandono all'interno di quello che McLuhan chiamò la 'galassia Gutenberg', individuando spazi e modalità inediti di percezione, e strumenti di trasmissione insperati. Chi avrebbe potuto sognare la conservazione e la riproduzione della voce, anche solo un secolo fa?".<sup>9</sup>

Las voces grabadas no exigen contestación, nada tienen de la peligrosa dialéctica interpersonal que muchas veces lleva, como se decía, a equívocos y, al mismo tiempo, permiten al anónimo protagonista tener la ilusión (¿o más bien la seguridad?!) de no estar condenado al infierno del silencio, a la total imposibilidad de expresión.

Al contrario: la necesidad de escoger el momento más oportuno para llamar, cuando las dueñas de las voces no pueden contestar personalmente, reafirma su poder, su confianza en sí mismo y su autoestima:

"(...). Ma ogni cosa a suo tempo. Anche con le voci bisogna rispettare il momento e le circostanze. Soprattutto con le voci, altrimenti se una apre bocca al momento sbagliato, anche la più bella è un disastro (...)".<sup>10</sup>

El libro se compone sólo de voces, algunas escuchadas por el protagonista, otras emitidas por él en forma de monólogo. Todo se parece, como el mismo Magris ha declarado en la entrevista citada, a '*un grottesco molto doloroso*',<sup>11</sup> ya que el protagonista construye explicaciones, se imagina escenas de la vida de las mujeres a las que llama y hasta se convence de que algunas pequeñas variaciones en las grabaciones están dirigidas a él:

"Ma chissà perché, poi, ha rifatto la registrazione (...) probabilmente la sera tardi, andando a letto, spogliandosi, una voce profumata, la voce di una donna nuda (...). Me lo merito, dopo tanto tempo, quel voi da polizza assicurativa era ingiusto, così anonimo e indifferente".<sup>12</sup>

La manía es absoluta y lleva al protagonista a rehuir cada posible encuentro con las voces no grabadas, que él considera falsas, groseras. De no ser así, se podría pensar en una especial fascinación por la voz, una erótica de la voz que viene desde lejos, desde el mito griego de Eco, la ninfa que se quedó sin voz propia, obligada a reflejar las voces de los otros hombres, cuando se enamoró de Narciso quien, a su vez, se había enamorado de sí mismo, o, mejor dicho, de su imagen.

Hay en este mito, sobre todo como lo cuenta Ovidio, una circularidad extrema, que confunde realidad y símbolo proporcionando el paradigma metafórico de la voz como pura resonancia, puro reflejo, sin cuerpo que la emita:

"Tantum haec in fine loquendi / ingeminat voces auditaque verba

reportat".<sup>13</sup>

Como las voces que busca el protagonista, justamente en esa ausencia de cuerpo.

Busca, por lo tanto, un Eco de pura voz, como si él fuese una suerte de chamán moderno, de *Sibilla* inspirada - mejor dicho *invasata* - no por el dios Apolo, sino por una mecánica grabación sin vida.

Por otra parte, el lector no puede olvidar que también Walter Benjamin, en las memorias de su infancia en Berlín, en un fragmento bellísimo y muy sugerente, recuerda la fascinación de todos, en aquella época, por el teléfono. El especial encanto del aparato, a mitad de camino entre tecnología y brujería, embelesaba tanto a los que llamaban como a los que recibían las llamadas, hasta conseguir que todos se quedaran pendientes de él:

"(...) lo cierto es que, en el recuerdo, los sonidos de las primeras conversaciones por teléfono me suenan muy distintos de los actuales. Eran sonidos nocturnos. Ninguna musa los anunciaba. La noche de la que venían era la misma que precede a todo alumbramiento verdadero. Y la recién nacida fue la voz que estaba dormitando en los aparatos. El teléfono era para mí como un hermano gemelo (...). El aparato, cual mítico héroe que estuviera perdido en un abismo, (...) fue el consuelo de la soledad. A los desesperados que querían dejar este mundo miserable les enviaba el destello de la última esperanza. Compartía el lecho de los abandonados (...) todos soñaban con su llamada o la esperaban temblando como el pecador (...). Sin embargo, su [*del padre del autor*] verdadero placer orgiástico consistía en entregarse durante minutos y hasta olvidarse de sí mismo a la manivela. Su mano era como el derviche que sucumbe a la voluptuosidad de su éxtasis (...). [Yo] arrancando los dos auriculares que pesaban como halteras, encajando mi cabeza entre ellos, quedaba entregado a la merced de la voz que hablaba. No había nada que suavizara la autoridad inquietante con la que me asaltaba. Impotente, sentía como me arrebatava el conocimiento del tiempo, deber y propósito, como aniquilaba mis propios pensamientos, y al igual que el médium obedece a la voz que se apodera de él desde el más allá, me rendía (...)." <sup>14</sup>

También Th. W. Adorno, en su obra *Minima Moralia*, escribe sobre voces, subrayando la peculiar fascinación de éstas cuando se oyen a través de un teléfono:

"Por la voz de una mujer al teléfono puede saberse si la que habla es bonita. El timbre devuelve como seguridad, naturalidad y cuidado de la voz todas las miradas de admiración y deseo de que alguna vez haya sido objeto. Expresa el doble sentido de la palabra latina *gratia*: gracia y gratuidad. El oído percibe lo que es propio del ojo porque ambos viven la experiencia de una misma belleza. A ésta la reconoce desde el primer momento: certeza íntima de lo nunca visto".<sup>15</sup>

Además, merece la pena recordar las palabras con las que D. Lodge se refiere al teléfono en la literatura:

"El teléfono es un rasgo tan familiar y ubicuo de la vida moderna que olvidamos fácilmente lo muy antinatural que habría parecido, en épocas anteriores, el hecho de hablar y escuchar sin poder ver o tocar. En una conversación normal, cuando los interlocutores están físicamente presentes el uno ante el otro, pueden añadir todo tipo de significados y matices a sus palabras mediante la expresión facial y el lenguaje del cuerpo, o incluso comunicarse exclusivamente por tales medios no verbales (...) tales medios no han estado al alcance del usuario del teléfono. Por el mismo motivo, la 'ceguera' de la comunicación telefónica se presta al engaño y genera fácilmente confusión, malentendidos y alienación entre los participantes. Es, pues, un instrumento de gran potencial narrativo".<sup>16</sup>

El protagonista de Magris quizá ha ido un poco más allá porque se lo consintieron los avances de la técnica: ya no está colgado del teléfono en sí, sino de los contestadores automáticos. Pero, el '*aniquilamiento de los pensamientos*' es el mismo. A este propósito hay un fragmento que da la medida de como las fronteras entre lo real y lo no real se han borrado totalmente:

"Una voce vera, consapevole, necessaria, è solo quella registrata, così come una vera parola è solo quella che si scrive sulla carta, soli nella

propria camera, tranquilli - là fuori, oltre la finestra, il cielo è vuoto, si sbianca come un viso sempre più pallido, il sole è sparito e il sangue è colato tutto via, non ce n'è più (...), in alto, sul cortile stretto fra le case, il cielo è un viso di marmo; anche la carta è bianca e le parole sono lì, nere e blu, in bella calligrafia, le parole vere, silenziose, ordinate, mica quelle che si blaterano nel pigia pigia della gente e delle cose. E così è con la voce pura registrata sulla segreteria, scandita come una musica, libera".<sup>17</sup>

Es la declaración definitiva del protagonista, la total expansión de su ego, la huida hacia una tierra de nadie donde el caballero Don Quijote es el dueño absoluto de sus delirios. No puede siquiera tener la mínima sospecha sobre sus actuaciones, ya que ha renunciado hasta al fiel Sancho Panza, su último, aunque débil, nexo con la realidad:

"Sono le voci che contano. Anzi, esistono solo loro. I corpi (...) sono solo ombre..."<sup>18</sup>

I corpi svaniscono, quelli delle donne poi non esistono proprio, se le stringi ti resta in mano l'aria, come a voler abbracciare le tette di quelle dive del cinema sui manifesti (...) basta un po' di pioggia e quei manifesti si scollano e si strappano (...) fatti a pezzi dal vento che li disperde e chi si è visto si è visto, è tutta una truffa. I corpi non ci sono, è un trucco come al Luna Park o al cinema, quando ti mettono gli occhiali tridimensionali e ti pare di vedere un monte di cose, ma se ti togli gli occhiali ti rendi conto che è tutta una messinscena. Io me li sono tolti subito, sono l'unico che va in giro senza occhiali. Per fortuna tutti quegli altri (...) non possono accorgersene".<sup>19</sup>

El pensamiento *monomaniático* del protagonista se desarrolla con lúcida coherencia, hasta extremos casi impensables, para llegar a la conclusión que le importa: él es el único que lo ha comprendido todo, el único que ha descubierto el engaño casi cósmico al que los hombres están sometidos. El único, en una palabra, que posee la verdad.

La llamada imperiosa del teléfono se repite varias veces a lo largo del día y el protagonista no se sustrae nunca cuando está seguro que sus mujeres no

están en casa para contestar directamente, ya que no lo impulsa el deseo, el eros, al contrario de lo que sostiene, como se ha visto, Th. W. Adorno.<sup>20</sup>

Los sentidos involucrados, de hecho, no son dos, la vista y el oído, sino sólo uno: el oído. El hombre de las voces parece tener despierto sólo este; es un hombre *unidimensional*. El delirio de defensa, con que intenta derrotar al ansia, al miedo, a la soledad, le empuja a aferrarse a las mujeres idealizadas, abstractas, eligiendo voces grabadas en cambio de voces verdaderas.

Aquí se hace evidente una diferencia abismal entre este señor y el propio Magris, a pesar de que siempre se ha dicho que detrás y dentro de cada personaje está su autor. El amor a la vida, a la gente, a la tangible y cálida realidad de los cafés, a los amigos, la probada disponibilidad de Magris en toda circunstancia, lo colocan a años luz de su personaje, que quizá puede representar de verdad sólo un momento de estudio, de profundización de opuestos.

A pesar del delirio de defensa, se abre camino el delirio de grandeza, mejor dicho de omnipotencia que se vuelve absoluto. El protagonista está convencido de poder dominarlo todo; la frontera entre sí y los demás se ha vuelto enorme, totalmente infranqueable, mientras que la frontera entre la realidad y la fantasía se ha borrado completamente.

El temor maniático al engaño por parte de una entidad indeterminada, que se

podría llamar la sociedad de los cuerdos, empuja al solitario protagonista a encerrarse dentro de su inofensiva '*vita vera, ... piena di voci vere*',<sup>21</sup> que responde perfectamente a su deseo de no participación, de aislamiento del mundo que se mueve alrededor de él.

El sentido, el valor del medio de comunicación viene trastornado y se transforma en su contrario, como si el protagonista, utilizando un recurso, una invención moderna, la desnaturalizara completamente, por supuesto sin darse cuenta, sin tener conciencia de ello:

"¿Cuál es la función de la radiotelefonía? Suprimir, en cuanto al oído, una ausencia espacial: valiéndonos de transmisores y receptores podemos reunirnos en una conversación con Madeleine (...) aunque ella esté a más de veinte mil kilómetros en las afueras de Québec (...). La ciencia (...) contrarresta, para el oído (...) ausencias espaciales (...)"<sup>22</sup>

Las voces de las que este hombre vive colgado no son las voces que oían los místicos ascetas, tocados por la presencia de la divinidad y repletos de ella, sino que representan un intento del protagonista de abrirse hacia el exterior sin franquear la frontera entre el yo y el tú, sin poner en peligro la falsa unidad que él cree verdadera y total. El enorme vacío interior, que no quiere o no puede admitir, produce ecos que, para él, representan las verdaderas voces.

Hay un intercambio tan radical entre la realidad y su fantasma, entre la presencia y la ausencia, las voces y sus ecos, que, lo que para el protagonista había empezado quizás como deseo de una autonomía absoluta y total - y por esto mismo autodestructiva, privada de toda confrontación dialéctica, la única

que permite al hombre crecer y desarrollarse - se vuelve en su contra cuando los adorados contestadores ya no ofrecen grabaciones de voces reales, sino neutras y mecánicas palabras dichas por una fría máquina.

Es éste el punto final de la locura del protagonista. Su voluntad de poder se enfrenta con otro poder invencible: el de la máquina.

Había deseado la fuerza, la solidez, la frialdad y el imperturbable poder de una máquina y debe rendirse delante de una máquina de verdad que él se imagina viva y que le acosa y le persigue por doquier, como un gran *Moloc*:

"(...) Ho capito che il mondo è un'immane centrale telefonica ed è da lì che si governa tutto. Dio se n'è andato (...). Qualcuno, l'ultima volta che ho dormito (...) deve avermi aperto la testa e allacciato i fili del telefono direttamente nel cervello (...). È un'altra mossa di quello là, quello della centrale, tutta invidia per le cose belle che ho avuto (...)"<sup>23</sup>

Él intenta resistir con determinada testarudez, confiando todavía en el apoyo de sus voces:

"Insomma non ce la facevano a mettermi a terra. Avevo le voci e quelle mi aiutavano, mi tenevano su (...). Così hanno capito che, finché quelle donne erano con me, non avevo paura di niente, non potevano farmi niente. E adesso me le tolgono, una dopo l'altra. A rispondere è solo quella non-voce disumana, quel ferro che parla (...)"<sup>24</sup>

Quien había decidido encerrarse, quizás por miedo al sufrimiento, en un mágico círculo impenetrable por la vida de las relaciones dialécticas - levantando una frontera telemática -<sup>25</sup> se encuentra ahora rodeado por la infranqueable frontera de una máquina con una voz tan fría que no provoca ni un leve eco.



El protagonista no se rinde, pero sabe que su mundo ya se ha roto, su impotencia frente a la vida, la impotencia que ha podido esconder hasta ahora, ya se ha descubierto:

"Ho deciso allora di sabotare quegli aggeggi (...) e ho cominciato col 276504. Sapevo quando non c'era nessuno in casa e ho cercato di entrare per distruggere l'ordigno, il perfido incantesimo; avrei liberato la principessa prigioniera e ritrovata la voce. Ma mi hanno visto (...). Mi sono saltati addosso, ma io ho preso un sasso e giù colpi a destra e a sinistra, mi sono aperto un varco e sono scappato in questa capanna nel bosco; mi sono fatto un po' male ma non importa, è solo un po' di sangue, mio, credo (...) quel che conta è non arrendersi (...)" <sup>26</sup>

Toda búsqueda de absoluto - recuerda otra vez Claudio Magris - cuando se vuelve ciega y egocéntrica, es peligrosa ya que lleva a olvidar la importancia de la relación con los demás y por tanto al aislamiento, desesperado y desesperante. Pero, por otra parte:

"Se questo bisogno non riesce ad esprimersi (...) può sfociare in comportamenti irrazionali e incontrollabili, espressione dell'incontenibilità della sofferenza e dell'impossibilità di trovare modi diversi di comunicarla (...) ad essi viene sovrapposta l'etichetta di 'malattia' (...). Quando tutto questo è accaduto, ci sarà qualcuno che si affannerà a ricostruire simbolicamente i nodi della sofferenza, a riscoprire il momento della rottura (...)" <sup>27</sup>

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Le Voci*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1994. El libro se imprimió por primera vez en el mes de Diciembre de 1994, en tan sólo mil ejemplares, por *Telecom Italia*.

<sup>2</sup> Esta noticia se recoge en el citado ensayo sobre Magris de E. Pellegrini, quien informa que el *radiodramma* se emitió en Italia por Radiotre, con la dirección de Marco Parodi y protagonizado por el actor Lino Capolicchio, en los primeros meses de 1995 y más tarde se emitió también en Alemania, por el Westdeutscher Rundfunk de Colonia con la dirección de Kramer.

<sup>3</sup> A. M. Mori, "Entrevista a Claudio Magris", *La Repubblica*, 11-2-1995, pág. 18.

<sup>4</sup> *Le voci*, cit., pág. 7.

<sup>5</sup> I. Calvino, "Un re in ascolto", *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986, pág. 84.

<sup>6</sup> F. Ongaro Basaglia e F. Basaglia, "Follia/delirio", *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, vol. 6, págs. 279-280.

<sup>7</sup> *ibíd.*, págs. 285-286.

<sup>8</sup> W.J. Ong, *The Presence of the Word. Some prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven Conn., Yale University Press, 1967, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1970, pág. 102.

<sup>9</sup> C. Bologna, "Voce", *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, vol.14, págs. 1286-87.

<sup>10</sup> *Le voci*, cit., pág. 7.

<sup>11</sup> A. Maria Mori, cit., pág. 18.

<sup>12</sup> *Le voci*, cit., págs. 8-9.

<sup>13</sup> P. Ovidio Nasone, "Metamorfoseon libri XV", libro III, vv. 368-369, S. Rizzo, (a cura di) *L'elegia Latina, Tibullo, Propertio, Ovidio*, Milano, Mondadori, 1969, pág.356.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. de K. Wagner, Madrid, Alfaguara, 1990, págs. 25, 26, 27.

<sup>15</sup> Th. W. Adorno, *Minima moralia*, trad. de J. Ch. Mielke, Madrid, Taurus, 1998, pág.110.

<sup>16</sup> D. Lodge, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998, pág. 253.

<sup>17</sup> *Le voci*, cit., págs. 9-10.

<sup>18</sup> Es interesante confrontar, a éste propósito, estas líneas con: A. Bioy Casares, "La invención de Morel", *La invención y la trama*, Barcelona, Tusquets, 1991, pág. 86, 'Nota a la invención de Morel': "El tema de Adolfo Bioy Casares - dice Octavio Paz en 'Corriente alterna' - no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo, sino también de la nuestra: corremos tras de sombras, pero nosotros también somos sombras".

<sup>19</sup> *Le voci*, cit., págs. 12-13.

---

<sup>20</sup> Cfr. nota 15.

<sup>21</sup> *Le voci*, cit., pág. 9.

<sup>22</sup> A. Bioy Casares, *La invención...* cit., págs. 60-61.

<sup>23</sup> *Le voci*, cit., págs. 25; 27.

<sup>24</sup> *ibid.*, pág. 28.

<sup>25</sup> El tema de los que levantan fronteras entre sí y el mundo, la sociedad, los otros no es nuevo para Magris, quien conoce muy de cerca las obras de Canetti y Kafka, además de haber, él mismo, dibujado inolvidables personajes tendencialmente atraídos por el escondite, la desaparición, como el anónimo barquero de *Il Conde* o Enrico Mreule de *Un altro mare*. Por lo que se refiere a Canetti, por ejemplo, Magris escribe en *Itaca e oltre*, cit., págs. 56- 57: "*Auto da fé* (...) è la grottesca tragedia (...) dell'intelligenza che, per paura della vita, si barriera ossessivamente contro le minacce e le seduzioni del vivere e si vota così, con la propria maniacale e autolesiva difesa, alla morte (...). Il dottor Kien, l'eroe del romanzo, si educa alla cecità per non vedere l'innunerevole aggressione delle cose (...) egli è l'esilarante e doloroso ritratto di ognuno di noi, lo specchio delle fobie e dei riti con i quali perdiamo la nostra vita nello sforzo di tenere a bada la nostra paura". Y, siempre en *Itaca e oltre*, cit., págs. 154-155, a propósito de Kafka dice: "(...) Kafka sa amare soltanto da lontano, conosce la nostalgia e l'incanto dell'innamoramento, ma si ritrae intimorito dinanzi alla pienezza e alla totalità amorosa (...) Kafka è straniero all'amore perché appartiene a un altro territorio, quello dell'angoscia (...). Per raggiungere quella che per lui è la vita vera, Kafka deve sottrarsi a quella che egli stesso considera, oggettivamente, la vera vita: l'amore, il lavoro, la famiglia, la comunità umana, la buona e calda imperfezione quotidiana".

<sup>26</sup> *Le voci*, cit., pág. 29.

<sup>27</sup> F. Ongaro Basaglia e F. Basaglia, "Follia/delirio", cit., pág. 286.

## CAPÍTULO 9

*Microcosmi*: el telescopio de la memoria.

Libro espléndido, lleno de vida, de melancolía, de *nost-algia*<sup>1</sup> a la manera de los griegos: aquella nostalgia vital de quien consiguió poseer completamente cada momento de su vida; aquella nostalgia especial que es deseo doloroso del retorno, embrujo de la ausencia; aquella nostalgia que revela la densidad del ser, que sin ella se hace añicos y se pierde en los pequeños asuntos cotidianos sin importancia.

Es, ésta, la peculiar nostalgia que Magris expresa más veces en sus libros, la que nada tiene que ver con posturas sentimentales elegíacas - que son totalmente ajenas a él - ya que nunca se trata de nostalgia del pasado, sino más bien es, como se decía más arriba, *vital* porque proyectada hacia el futuro.

Envidiable la capacidad de Magris de hacer que vivan de la vida del autor todos los personajes, hasta entonces desconocidos para el lector, que se asoman a la escena. Extraordinaria y admirablemente serena la presencia de Marisa,<sup>2</sup> la mujer de Magris quien, desde la dedicatoria hasta la última página, impregna del calor de sus gestos cada momento, cada rincón de la vida vivida

junto al escritor y que él nos transmite mediante relatos y descripción.

Los lugares, descritos, o mejor, narrados a través de las vivencias, parecen más sugestivos y encantados también a los ojos de quien ya los conoció y los amó por su cuenta. Encantados no en el sentido de la idealización, sino en aquel concreto sentido de atesoramiento de huellas múltiples y sedimentadas de miradas, afectos, gestos, vidas que se van dejando en los lugares amados y que estamos seguros de volver a encontrar, intactos e, incluso, enriquecidos, con el paso del tiempo.

Un tiempo que, paradójicamente, en este libro no es el tiempo que consume y que se consume, aquel que siempre se ha conocido, sino un tiempo que construye, estratifica y no se agota, que vuelve a renacer, originario y vital, en el *limo* de los *Microcosmi*, clara metáfora del *limo* del que todos venimos, el *limo* primordial.

La multitud que alberga el último *rincón* del libro, multitud de miradas, de presencias, de emociones sutiles y turbadoras, es la misma multitud de los lugares, gestos, imágenes, aguas que encontramos a lo largo del recorrido en todos y cada uno de los libros de Magris: es verdaderamente *una ola*, siempre igual y siempre nueva, que arrastra y reconduce y vuelve a arrastrar una y otra vez todo lo que él sabe evocar con la potente fuerza de su palabra.

Es un libro *summa* de todos los *ayeres* y proyecto de todos los mañanas; en

realidad los *micro-cosmi* que el autor nos presenta son *cosmi* en el sentido más profundo y más amplio de la palabra, de ninguna manera *micro* para quien consigue entrar en la profundidad del discurso.

Quién sabe si todo el libro no puede, o quizás quiere, ser también la positiva metáfora de un mundo deseado. Leopardianamente podría representar la idea de una sociedad en la que cada individuo es autónomo y bello por sí, pero sólo porque, y cuando, se apoya y ofrece apoyo a todos y a cada uno de los otros hombres, igualmente autónomos y bellos.<sup>3</sup>

El libro se abre con dos citas, una de '*Amedeo Grossi, Architetto, Misuratore ed Estimatore, 1791*', que dice:

"Sebbene il Mondo tutto ormai sia noto, (...) pure trattandosi di una sola Provincia difficilmente trovasi a dovere descritta (...)",<sup>4</sup>

y otra de Jorge Luis Borges:

"Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli, di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto".<sup>5</sup>

[ "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara".<sup>6</sup>

La cita de Borges es extraordinariamente importante para el tema

fundamental de la presente tesis doctoral ya que es como si Magris reforzara la idea central de que cada frontera sólo existe dentro de los hombres, alimentada de los miedos al conocimiento personal, miedos que parecen acallarse sólo cuando se tiene la impresión de mirar hacia fuera en vez de hacia dentro.

Es decir: para dibujar el mundo exterior hace falta conocerlo y éste se conoce sólo cuando se le atraviesa más y más veces, así que en el momento en que hay que dibujarlo, se dibuja con total soltura, sin miedo alguno.

Sólo después, cuando, como dice Borges el hombre está a punto de morir, se da cuenta de que el laberinto <sup>7</sup> de los lugares no es otra cosa sino la imagen de su rostro. Por lo tanto, lo que había conocido en su apariencia fragmentada y dividida por numerosas fronteras, atravesando las cuales siempre le habían pedido pasaportes, así que nunca se había podido dar cuenta que la reconstrucción se asemejaba tanto a él, una vez que la puede ya mirar en conjunto, le parece totalmente familiar: las fronteras han desaparecido, el viaje en el interior del alma se ha cumplido.

Lástima que todo pase poco antes de morir. Pero, quizá quede la memoria de que las fronteras sólo las ponen los miedos y de que el viaje, el viaje de la escritura de forma privilegiada, permite romperlas definitivamente.<sup>8</sup>

Por todo esto la escritura de Magris tanto para el receptor como para él mismo no es otra cosa sino el cruce continuo de fronteras: las de los recuerdos, de la

vida misma, de la ciudad de frontera por antonomasia - Trieste - de las personas, de la vida y de la muerte.

Opinión, ésta, confirmada por el propio Magris, quien, en una carta manuscrita dice: "(...) *Inoltre le frontiere che mi interessano non sono soltanto, direi non sono tanto quelle nazionali, ma le frontiere di ogni genere, psicologiche, le frontiere fra la vita e la morte, frontiere fra terra e mare, frontiere all'interno di noi stessi e così via; in questo senso Microcosmi è un libro di frontiera e non solo per le frontiere nazionali, ma anche per quelle più sottili e nascoste, come la linea sempre mutevole fra l'acqua e la terra nella laguna*".<sup>9</sup>

Desde aquí ha nacido toda obra *magrisiana* y también esta última, *Microcosmi*, que conduce al lector a través de las fronteras que separan lo que cae bajo la mirada de cualquiera de lo que deja su profunda e imborrable huella sólo en el alma de los más sensibles y atentos observadores.

Claudio Magris mientras que con *Danubio* permitía al lector entrar en una muy amplia área geográfica e histórica, con *Microcosmi* le guía hacia el descubrimiento de lugares circunscritos, cada vez más pequeños. Su narración, fluctuante y móvil como la corriente de un río que sigue un recorrido propio, escondido, se mueve desde las descripciones de los paisajes, examinados con mirada casi de perfecto miniaturista, al relato de las existencias, mínimas o grandes, de los destinos, de las pasiones, de los hechos cómicos o trágicos que han dejado huella en los mismos paisajes.<sup>10</sup>



Cada uno de estos mundos tan distintos, que no obstante se reflejan y se integran en toda existencia, vive en la coexistencia del presente y del pasado, de lo efímero y de la memoria, de las horas huidizas y de los siglos lejanos.

Protagonistas son los hombres pero también los animales, los que viven en los cafés o en las islas, el oso del Monte Nevoso y el perro abandonado en la *laguna*, los revolucionarios empedernidos y olvidados, los vagabundeos y las pequeñas manías de quienes perdieron sus vidas como en una partida de cartas.

Protagonistas también son las piedras y las olas, la nieve y la arena, las fronteras, una presencia amada, una voz especial o un gesto tal vez inconsciente.

El lector se siente acompañado por las imágenes o las figuras que aparecen a lo largo de todo el libro: la relación entre el paisaje y el sentido del tiempo; la identidad y su incertidumbre; el amor; el constante cruce de las fronteras de distinto tipo; la sombra de la muerte.

Mientras, desde lejos aparecen los mitos - casi marcando la distancia entre el tiempo presente, que se va, y el pasado que vuelve y parece quedarse inmóvil - y nos traen las imágenes de Medea y de los Argonautas.

Poco a poco se va dibujando, en esta aparente telaraña, la historia del personaje único - el mismo autor - que se mueve escondido y presente dentro

de todo personaje y paisaje, siempre asumiendo identidades distintas y caras nuevas que sugieren una y otra vez a los lectores que cada límite o cada forma siempre es lábil, que las fronteras siempre pueden desaparecer y resurgir.

El primer *microcosmo* se titula: *Caffè San Marco* y empieza en el <sup>al</sup> famoso *caffè* donde posiblemente hayan visto la luz, o se hayan concebido, todos los libros y los artículos que Magris ha donado al público.<sup>11</sup> De hecho, él mismo siempre repite que nunca le ha gustado escribir en las bibliotecas o en los lugares cerrados, en silencio; al contrario, le gusta escribir en los trenes o en los *cafés*:<sup>12</sup>

“Non è male riempire i fogli sotto le maschere che ridacchiano e tra l'indifferenza della gente seduta intorno. Quel bonario disinteresse corregge il delirio d'onnipotenza latente nella scrittura, che pretende di sistemare il mondo con alcuni pezzi di carta e di sdottorare sulla vita e sulla morte. Così la penna s'intinge, volente o nolente, in un inchiostro temperato con umiltà ed ironia. Il caffè è il luogo della scrittura. Si è soli, con carta e penna e tutt'al più due o tre libri, aggrappati al tavolo come un naufrago sbattuto dalle onde. Pochi centimetri di legno separano il marinaio dall'abisso che può inghiottirlo, basta una piccola falla e le grandi acque nere irrompono rovinose, tirano giù. La penna è una lancia che ferisce e guarisce; trafigge il legno fluttuante e lo mette in balia delle onde, ma anche lo rattoppa e lo rende di nuovo capace di navigare e di tenere la rotta. Afferrarsi al legno senza paura, perché il naufragio può essere pure salvezza (...).”<sup>13</sup>

Allí él suele encontrarse con los amigos y con quienes quieren entrevistarle o pedirle alguna opinión o consejo; allí hay un gran retrato suyo, una mesa siempre libre para él y, dicen, un teléfono para su uso exclusivo, del que Magris ha dicho que no es verdad, que forma parte de una leyenda que el mismo desconoce, pero a la que la gente del lugar parece tener cariño.

Es un sitio muy agradable, un poco fuera del mundo cuando se está dentro, pero situado en el corazón de Trieste, sin los ruidos y el jaleo típico de los cafés y los bares de ahora. El público que lo frecuenta se mezcla tranquilamente con los clientes habituales que van allí todos los días, repitiendo una costumbre que es casi un ritual medio sagrado, ya que permite el encuentro, la charla, el intercambio de opiniones, la lectura de periódicos nacionales y locales, que se ofrecen al público colgando de unos cortos palos de madera que facilitan la tarea de deshojar las paginas.

Allí todos socializan e intercambian toda clase de reflexiones, incluidos los visitantes excepcionales que quedan impresionados por la actividad que anima las mesas.

Es un lugar donde hasta el recuerdo de las personas perdura en el tiempo:

*"(...) al Caffè San Marco le insegne onorate e la fama durano un po' di più; anche quella di chi, quale unico titolo per essere ricordato, può accampare soltanto - ma non è poco - il fatto di aver passato degli anni a quei tavolini di marmo dalla gamba di ghisa, che finisce in un piedestallo poggiato su zampe di leone, e di aver detto ogni tanto la sua sulla giusta pressione della birra e sull'universo (...)".*<sup>14</sup>

Es un lugar donde no existen fronteras - otra vez y siempre la frontera - no se piden referencias ni pasaportes de ninguna clase:

*"(...) Il San Marco è un'arca di Noè, dove c'è posto, senza precedenze né esclusioni, per tutti, per ogni coppia che cerchi rifugio quando fuori piove forte e anche per gli spaiati (...)".*<sup>15</sup>

y por lo tanto es aquí donde parece, por lo menos se lo parece a Magris, que la

escritura es más fácil, ya que es el medio para ponerse en contacto directo con todos los demás:<sup>16</sup>

"Da tempo non si fa altro che chiudere le porte, è un vero tic; per un po' si tira il fiato, poi l'ansia riafferma il cuore e si vorrebbe sprangare tutto, anche le finestre, senza accorgersi che così manca l'aria e che l'emicrania, in quel soffoco, martella sempre più le tempie, a poco a poco si finisce per sentire solo il rumore del proprio mal di testa",<sup>17</sup>

y también para *liberare i demoni*:

"Scribacchiare, liberare i demoni, imbrigliarli, spesso solo scimmiettarli con innocua presunzione",<sup>18</sup>

o sentirse relativamente felices en una especie de Edén, sin querer ser maestro de nadie, sino compañero de todos, en armonía pero sin falsas ilusiones o promesas de redención:

"(...) Il caffè è un'accademia platonica, diceva agli inizi del secolo (...) il quale diceva pure che si trovava bene a Trieste, perché in quella città aveva l'impressione di non trovarsi in nessun luogo. In quest'accademia non si insegna niente, ma si imparano la socievolezza e il disincanto. Si può chiacchierare, raccontare, ma non è possibile predicare, tenere comizi, far lezione. Ognuno, al suo tavolo, è prossimo e distante a chi gli sta accanto (...). In questo luogo del disincanto, in cui si sa già come finisce lo spettacolo, (...) non c'è posto per i falsi maestri, che seducono con false promesse di redenzione chi ha un ansioso e vago bisogno di redenzione facile e immediata".<sup>19</sup>

El *caffè*, lugar privilegiado,<sup>20</sup> contiene trozos de vida verdadera, vivida, pero ya casi liberada de toda idea de drama o tragedia irremediable; todo parece más bien alejado en un horizonte donde no hay dolor. Hasta la frontera del dolor se puede abatir mediante la escritura, está diciendo entre líneas, una y otra vez Magris.

La literatura, de verdad, se yergue como frontera ideal entre las ilusiones

dolorosas y la realidad del desencanto. Las primeras hacen sangrar el corazón, aunque tengan un embrujo especial; la segunda, igualmente fascinante, es menos dura a largo plazo:

"Al San Marco non ci si illude che il peccato originale non sia stato commesso e che la vita sia vergine e innocente; per questo è più difficile rifilare ai suoi clienti qualche patacca, un biglietto d'ingresso per la Terra Promessa. Scrivere significa sapere di non essere nella Terra Promessa e di non potervi arrivare mai, ma continuare tenacemente il cammino nella sua direzione, attraverso il deserto. Seduti al caffè si è in viaggio; come in treno, in albergo o per la strada, si hanno con sé pochissime cose, non si può apporre a nulla una vanitosa impronta personale, non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può dissimulare, sbarazzarsi dell'io come di una buccia. Il mondo è una cavità incerta, nella quale la scrittura si addentra perplessa e ostinata.<sup>21</sup> Scrivere, interrompersi, chiacchierare, giocare a carte, il riso a un tavolo vicino, un profilo di donna indiscutibile come il destino, il vino nel bicchiere, colore dorato del tempo. Le ore fluiscono amabili, noncuranti, quasi felici".<sup>22</sup>

Está clarísimo el significado de lo que se acaba de leer. La escritura, la literatura *magrisiana* es sinónimo de frontera en dos sentidos: por un lado es un límite entre las ilusiones y la realidad, lo que permite defenderse de ellas y aceptar la realidad de forma no pasiva, sino animados siempre por tesón tenaz. Por otro es un confín hecho a medida del yo, para que éste pueda mantener su unidad de fondo y no dispersarse en miles y miles de formas inconsistentes.<sup>23</sup>

Así pues el escritor es un viajero imparable, lógico y racional, pero anónimo, uno de muchos, que no lleva consigo nada más que lo imprescindible.

El lector atento también lo es: mediante tal literatura cruza mares, ríos, fronteras del yo y de los países, se enriquece, pero no corre el riesgo de no saber cómo y donde volver. Siempre habrá para él una patria, un fuego encendido, una

Penélope a la espera. Pero él es Ulises, y entonces la patria nunca será una certeza confiada, sino más bien lo contrario: una meta hacia la que continuar andando y andando, con determinada obstinación aunque sabiendo que es inalcanzable. Como para Magris escritor *'le ore fluiscono amabili, noncuranti, quasi felici'*, lo mismo puede ocurrir a quienes se acercan a su obra.

El primer fragmento de *Microcosmi* continua con la descripción de varios personajes, casi todos del pasado, y por lo tanto emblemáticos en ciertos ambientes, personajes de los cuales se recuerdan gestos, frases famosas, opiniones que han pasado a la historia del *caffè* y que Magris renueva con su prodigiosa memoria reviviéndolos.

Claro está que muchísimas de las observaciones y reflexiones de estos personajes son la del autor, quien nunca aparece de forma directa, sino que siempre está presente dentro de cada uno de los protagonistas, hasta de los que nos podrían parecer más insignificantes.<sup>24</sup>

Así, cuando el doctor Velicogna dice:

"Così ho capito che dormire insieme - non solo dormire, stare vicini nel buio, anche vivere, e non intendo chissà cosa ma chiacchierare, spartire le risate e le paure, andare al cinema o a fare uno degli ultimi bagni di mare, in ottobre, sugli scogli fra Barcola e Miramare - lo puoi fare solo con la donna della tua vita (...).

(...) Bisogna che glielo dica a padre Guido, forse viene anche oggi, la birra gli piace e la chiesa del Sacro Cuore è a due passi (...)",<sup>25</sup>

es evidente que el verdadero autor de las reflexiones es el propio Magris, quien

con gran habilidad introduce también un personaje, padre Guido, que luego vuelve en el último fragmento de *Microcosmi*, titulado *La volta*, cerrando un círculo perfecto de narración y que, quizá, es el mismo padre Guido de *Illazioni su una sciabola*.

Y más adelante, hablando del señor Giuseppe Fano, se puede leer:

"(...) Con la sua discrezione centroeuropea, Fano, nelle sue memorie, non parla quasi mai di se stesso, ma degli altri; lui, l'io narrante, è solo il filo che li collega (...)"<sup>26</sup>

¿ Cómo es posible dudar que, detrás de esta afirmación, se encuentre el propio Magris? Ya que justamente ésta es la característica de su estilo literario que ya se ha repetidamente subrayado en la presente tesis y que más ha llamado la atención de los críticos, quienes siempre han hablado de '*saggistica obliqua*'<sup>27</sup> queriendo indicar mediante esta fórmula la capacidad de Magris de ponerse *dentro* de los numerosos personajes no sólo de sus novelas, sino todavía más de sus ensayos.

En el citado trabajo crítico de E. Pellegrini, de hecho se dice:

"Del resto, Magris stesso non ha mai voluto separare nettamente gli ambiti del suo impegno letterario e ha difeso in più circostanze il valore della scrittura saggistica, in quanto discorso obliquo e indiretto '*per dire l'essenziale, prende[ndo] a pretesto e a schermo qualche cosa d'altro*' "<sup>28</sup>

En este primer fragmento de *Microcosmi*, además Magris inesperadamente introduce la presencia y la voz de una anciana señora que una primera vez dice, dirigiéndose a él:

"Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi (...)",<sup>29</sup>

y una segunda vez, hacia el final del fragmento:

"Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi (...)

L'anziana signora, quella volta non aveva ammesso repliche, con l'autorità che in genere deriva solo dall'intimità fisica. Da allora, quando va alla toilette, gli sembra di obbedire a quell'ingiunzione, che aveva concluso il loro dialogo melenso. "Complimenti, che laborioso, bravo " gli aveva detto, rimasta sola al tavolino adiacente al suo (...). Lui aveva fatto un sorrisetto imbarazzato. "E di che cosa si occupa?" "Beh, sì, ecco, letteratura tedesca". "Magnifico, la letteratura più bella, più interessante, più spirituale, bravo" (...). All'affermativa assicurazione (...), che involontariamente completava il ritratto perfetto, sposo padre lavoratore e per di più giovanile e soddisfatto, era seguito un lungo silenzio, del quale lui aveva approfittato per rimettersi a scrivere, finché, dopo qualche minuto, lei si era chinata su di lui e vicinissima al suo viso, varcando quella distanza che tra due volti e due corpi viene varcata solo in circostanze particolari, gli aveva sibilato, con rabbia per quell'unico neo nella generale perfezione: "Lei è tutto spettinato, vada alla toilette a rassettarsi!".<sup>30</sup>

Interesante la original manera de filtrar datos autobiográficos que podrían no corresponder al relato, ya que el mismo autor da a entender que él está situado fuera de la narración mientras que el lector está dentro;<sup>31</sup> pero no es así; él está en todas partes.<sup>32</sup>

Y las notas autobiográficas continúan en las últimas líneas:

"Forse anche scrivere è coprire, una sapiente mano di vernice data alla propria vita, sino a farla apparire nobile grazie ai suoi errori messi abilmente in vista mentre si finge di occultarli, con un tono di sincera autoaccusa che li rende magnanimi, mentre la sozzura resta sotto. Tutti santi, gli scrittori; sì, scavezzacolli, figlioli prodighi, pieni di vigorosi peccati ostentati con falsa vergogna, ma anime belle e grandi. Possibile che non ci sia fra noi nessun porco, nessun vero porco gretto e malvagio? ".<sup>33</sup>

¿Cómo no pensar que la escritura, la literatura, una vez más ha traspasado la frontera que separa subjetividad y objetividad, público y privado, ficción y



autobiografía, ensayo y relato?<sup>34</sup>

De la misma manera, la conclusión del fragmento, consistente en la rápida descripción de la ubicación del *caffè* en la geografía triestina, consigue abatir la frontera que separa el *microcosmo* del café del mundo de la ciudad y del mundo en absoluto:

“Immergersi nel mare, anche solo lavarsi le mani nell’acqua bassa e tiepida della laguna, mettere il viso sulla fontanella del vicino Giardino Pubblico, come allora dopo le corse, nella neve così bianca che sembrava blu, nella piccola sorgente in quella radura del bosco, dove andavano a bere i cervi, in quell’acquasantiera della chiesa del Sacro Cuore, in via del Ronco, così fresca. In fondo, tutto è così vicino, quasi a due passi. Il San Marco, per chi vuole sgranchirsi le gambe e fare un piccolo giro del mondo, è situato in un’ottima posizione. Centrale, direbbe un’agenzia immobiliare. Per raggiungere la chiesa di via del Ronco, passando per il Giardino e per tutti gli altri posti necessari, ci vogliono poi pochi minuti”.<sup>35</sup>

El círculo se ha cerrado perfectamente. El *Caffè* es el verdadero centro del mundo, ya que contiene en cada día y cada momento un mundo entero y, al mismo tiempo, está situado en el centro de Trieste, una ciudad que, a su vez, para Magris es el centro de su mundo y para muchísimas más gentes lo ha sido durante siglos.

Una ciudad de frontera que ha sido el ejemplo viviente de la posibilidad de convivencia multiétnica, de la voluntad de superar y de anular toda estúpida frontera.<sup>36</sup>

De los nueve relatos - o trozos de vida - que componen *Microcosmi* el crítico Guido Davico Bonino ha dicho que se pueden mirar como si fueran ocho más

uno, para subrayar , un poco en broma,<sup>37</sup> la diferencia entre los ocho primeros y el último.

Ninguno de ellos se puede aislar y, por lo tanto, se analizarán, de todos, los lugares que parecen apropiados para demostrar no sólo la persistencia de algunos temas clave en la escritura *magrisiana*, sino también la habilidad del autor para retomar más veces estos temas conectándolos de forma tan peculiar con lo que está desarrollando que el lector casi no se puede dar cuenta, hasta bien avanzada la lectura, que está en presencia de algunas *obsesiones* - en el sentido positivo de la palabra - que le acompañarán de la mano en múltiples recorridos.

Cada recorrido garantiza el re-encuentro con personajes ya conocidos, porque nunca es un recorrido lineal; al contrario, el camino describe amplios círculos o ángulos rectos de forma que uno vuelve al punto de partida enriquecido, más maduro. Es decir: puede volver a mirar a las mismas personas o a los mismos paisajes con una mirada renovada, cargado de nuevas energías.

Desde el *caffè* el escritor emprende un viaje hacia la *Valcellina*, la tierra de sus antepasados enriqueciendo un poco el sabor autobiográfico de los relatos, aunque de una forma sutil y elegante.<sup>38</sup> Es el momento de compartir recuerdos y raíces, es el momento de la fiesta de la *fusina* que une jóvenes y ancianos con un hilo tejido de alegría y melancolía.

El viaje es, para todos los que van a la fiesta, un retorno; es el momento en que los fantasmas del pasado y las presencias del hoy se juntan como si todo el tiempo pudiera girar alrededor del mismo eje, tener unidos años y días sin distancia alguna:

“Non è spiacevole obbedire alla legge che prescrive il ritorno a questo paese” .<sup>39</sup>

Se trata de una ley no escrita, que permite la recuperación de los lugares, los olores, los paisajes y las personas. Todas y cada una de tales personas son especiales en el recuerdo, desde Menocchio, un vaquero herético del siglo XVI, al cura bebedor, cuya debilidad lo llevó a la tumba, para constatar que nadie se puede salvar de los demonios que acompañan a la vida.

La descripción de los lugares naturales se entrelaza con recuerdos de personas pertenecientes tanto a la historia del pequeño pueblo de Malnisio como a las historias que Magris relata en sus novelas. Así, el recuerdo del tío de un amigo, Paolo Bozzi,<sup>40</sup> conduce a los Mreule, familia a la que pertenece Enrico, el protagonista de *Un altro mare*.

Es una sensación rara la de encontrarse con personajes reales, vivos y que al mismo tiempo forman parte de novelas y viceversa. Pero parece ser que éstos son los personajes que Magris prefiere, ya que en muchas ocasiones ha dicho que siempre se ha sentido fascinado por las historias que ocurrieron realmente, por los personajes que vivieron antes de ser puestos sobre el papel.

Es como si los límites del tiempo y del espacio se borraran de repente. Y, no obstante, también en estos pequeños pueblos está presente el tema de la frontera:

“Grizzo è il paese vicino (...) l'invisibile confine corre poco oltre la chiesetta della Salute e bastava per scatenare rivalità e trasformare in varianti di Giulietta e Romeo gli amori che lo trasgredivano. Ogni identità è anche orribile, perché per esistere deve tracciare un confine e respingere chi sta dall'altra parte”.<sup>41</sup>

En Grizzo se encuentra también a Giulio Trasanna, un hombre que eligió como patria esta tierra dura cuando llegó como emigrante y que casi ha conseguido compartir con ella el destino de pasar desapercibido por la Historia con mayúscula. Su presencia, muy fascinante para los del pueblo, ya que es un escritor, no llama la atención de la cultura oficial. Él dibuja mediante rápidas pinceladas la tragedia de la guerra, la angustia de una generación:

“(...) ma i suoi frammenti, sprazzi ed epifanie non presentano quei vistosi e facili appigli cui la società letteraria ha bisogno di afferrarsi per sancire la gloria di un nome; egli non ha scritto nessun libro che si imponga come uno slogan fortunato, alla fama. A quest'ultima non interessa tanto il valore di una pagina, quanto la sua attitudine a diventare oggetto di consumo intellettuale, formula facilmente orecchiabile (...)”.<sup>42</sup>

La metáfora del rechazo al consumo y a los escaparates literarios no podía ser más evidente, como no podía ser más evidente el hecho de que detrás de muchísimos personajes, por no decir todos, está el mismo Magris, quien comunica, mediante su escritura *obliqua*,<sup>43</sup> su forma de ser y sus ideas sobre la sociedad contemporánea y sobre los hombres en general.<sup>44</sup>

Continuando con los que fueron poetas a su pesar, desconocidos hasta a sí

mismos y por eso interesantes por su autenticidad, vuelve el recuerdo de *il Menocchio*, Domenico Scandella, quien dijo las palabras quizás más poéticas sobre el amor hacia los hijos y la mujer:

“(...) ‘Era lo mio governo’, disse disperato quando lei morì. Parole che meritano di entrare in un’antologia poetica dell’amore coniugale e della vita condivisa - antologia così povera e striminzita rispetto alla rilevanza del suo tema, ulteriore prova della frequente insufficienza della poesia dinanzi alla vita”.<sup>45</sup>

En este *microcosmo* en particular parece que Magris haya conseguido borrar miles de fronteras, ya que el paisaje, los pequeños pueblos, las personas se mezclan de una forma tan armónica y natural que es difícil, en el conjunto, aislar los unos de los otros. Y tampoco sería posible separarlos, si se vuelve a leer lo que el mismo autor declara en una entrevista con M. A. Queiman.<sup>46</sup>

Todo el libro es un viaje, un cruce de fronteras; la única maleta que el viajero lleva consigo son sus ojos que lo miran todo y su memoria que, como una pequeña y fiel computadora poética, lo registró todo antaño y vuelve a devanarlo cada vez que el recorrido se reemprende. No hay distancia entre el recorrido físico, real, y el recorrido realizado estando sentado en una *osteria*, un *caffè*, o detrás de un escritorio.

Las palabras son las cosas, los paisajes son las personas, los dialectos son fragmentos de vidas, miedos, amores, silencios. Los silencios evocan a la Tía Esperia, religiosa, culta, que se sentía perseguida por el mundo hasta el punto de inventarse una realidad ficticia, de construirse un *labirinto di difese*

aferrándose a la idea de que el General, conocido fugazmente en un tren, quiere casarse con ella pero no puede en un principio por problemas burocráticos y luego por la segunda guerra mundial, en la que el General pierde la vida. Sólo a partir de este momento Esperia parece recuperar el don del habla.

Después de muchos años transcurridos disfrazada de *vedova del generale*, la Tía parece, de repente, darse cuenta de la falsedad de toda su larga vida y, después de haber intentado suicidarse, se encierra en un definitivo e irrompible silencio. Cuando por fin ha visto el vacío de toda su vida ya no quiere vivir más ni quiere hablar más.

Al difuminarse la imagen de Esperia, cuyo nombre, en su sentido etimológico, sugiere la puesta del sol acompañada de la campana del *Angelus* que anuncia la despedida del día,<sup>47</sup> surge otra figura entrañable: el medico-escritor Vinicio Ongaro, quien recorta pequeños trozos de su tiempo libre para apuntar ideas, imagenes, palabras que luego se condensan en una novela:

"Fra un paziente e l'altro Ongaro si mette alla macchina da scrivere (...). Battute di dialogo, immagini isolate, abbozi di un carattere o di una vicenda, l'epifania di un istante, la luce di un pomeriggio o di un viso, il flash di un lampo nella pioggia, la traccia di un fuoco che si alza dalla fusina e sparisce nell'aria. Intorno a quegli schizzi, si condensa a poco a poco una storia, nasce un romanzo. Ongaro è un narratore clandestino (...) ha pubblicato dei libri alla chetichella, presso piccole case editrici impossibilitate a entrare nella circolazione culturale, ricevendo stima e apprezzamenti, ma non la notorietà e il biglietto d'ingresso nel club ufficiale e riconosciuto della letteratura (...) Ongaro semplicemente racconta la vita (...) ritrae la semplice realtà quotidiana così difficile da narrare (...) Ongaro scrive a pezzi e bocconi le sue storie, frammenti che a poco a poco si compongono in un romanzo ordinato, la cui struttura e il cui senso gli si rivelano alla fine, come accade nella vita (...)" <sup>48</sup>

Se trata del retrato de otro *alter ego* de Trasanna.

El viajero se mueve más tarde hacia la montaña y el valle del río Cellina que dibujan formas arrugadas como las caras de sus gentes. Allí se encuentra con dos poetas que, en su trabajar con las palabras, no resultan muy distintos a los que trabajan allí mismo con el mimbre o la madera, como Mauro Corona, que consigue armonizar sus fuertes figuras de madera con la increíble ingenuidad de su alma.

El recorrido por la tierra de los antepasados se cierra con una irónica constatación:

“(...) Così il succo di questo viaggio nella terra degli avi è la perdita di un altro piccolo pezzo dell'autonomia individuale, di Sua Maestà l'Io (...)”.<sup>49</sup>

Magris refuerza la idea de que escribir, recordar, retratar es lo mismo que andar, cruzar fronteras, mirar paisajes: cada uno tiene su ritmo y presta a la realidad una atención diferente, lo que le permite sentirse como un mundo autónomo; pero, cada uno forma parte integrante de un todo que es mucho más amplio y variado.

*Lagune* es el título del tercer *microcosmo*. Concentra una serie de reflexiones sobre la frontera entre la vida y la muerte<sup>50</sup>, en sentido propio y metafórico y sobre la frontera entre lo que *parece* morir pero sólo se transforma, o bien sobre esa frontera entre aguas, que nunca se puede estar seguros haber alcanzado o

pisado, ya que es móvil:

“(...) Gradualità della morte, tenace resistenza della forma all'estinzione. Viaggiare è anche una perdente guerriglia contro l'oblio, un cammino di retroguardia; fermarsi a osservare la figura di un tronco dissolto ma non ancora del tutto cancellato, il profilo di una duna che si disfa, le tracce dell'abitare in una vecchia casa. La laguna è un paesaggio adatto a questo lento vagabondare senza meta in cerca di segni della metamorfosi (...). Il movimento è tangibile, come il passare del tempo sul volto di una persona”.<sup>51</sup>

Continua Magris diciendo que, en la laguna, el viento es el caprichoso arquitecto del paisaje, el que rompe, borra, arrastra, construye y reconstruye.

Por tanto, el viento es un motivo de vida y al mismo tiempo de muerte, como pasa con el agua y la laguna, los elementos que borran también toda distinción entre limpio y sucio:

“(...) la laguna, come tutti i mari, è un grande lavacro d'acqua e d'aria che cancella le consuete distinzioni tra il pulito e lo sporco (...). (...) alcune correnti la rendono trasparente come un'acquamarina, quel verde acqua che è il colore della vita, ma il piede affonda volentieri nella palude melmosa (...). Il colore torbido (...) è caldo e buono, un limo primordiale; il limo della vita (...) col quale sono fatti gli uomini (...) e col quale gli uomini (...) fanno (...) le immagini dei loro dei”.<sup>52</sup>

Resulta increíble la facilidad con que el recorrido de las imágenes creadas mediante las palabras lleva a un lugar donde todo convive con su contrario con la naturalidad de la vida misma, que pasa del ser al no ser sin que casi nos demos cuenta. Sólo cuando se está muy atentos, y de vez en cuando, se tiene la suerte - o la mala suerte - de asistir directamente al espectáculo de la vida que está venciendo a la muerte o de la muerte que está borrando la vida.



Casi siempre la conciencia se despierta cuando el cruce de las fronteras se ha producido y entonces nada se puede hacer.

Hasta los verbos, en estas páginas, unos junto a otros, expresan ideas profundamente opuestas:

“L'acqua - mare e laguna - è vita e minaccia la vita; sgretola, sommerge, feconda, irrorà, cancella “. <sup>53</sup>

No sólo el agua, sino cada elemento del paisaje es al mismo tiempo una cosa y su contrario; un himno a la existencia y a la inexistencia de todas las fronteras, para bien y para mal. Hasta la iglesia '*è insieme nave pericolante che chiede soccorso e dogà o arca che lo offre a chi teme di essere sommerso*'. <sup>54</sup>

Las descripciones brotan la una de la otra. Las imágenes se persiguen sin cesar diluyéndose entre sí aunque, no obstante, cada una tiene consistencia propia. Parece como si delante de los ojos se moviera una armoniosa película donde las escenas se entrelazaran mediante pequeños detalles comunes y, aún así, cada fotograma tuviera una total y completa autonomía narrativa y estructural:

“Un pesce nuota sul fondo del mosaico come su quello della laguna (...). Qualche volta (...) un pesce rimane in una pozzanghera e i bambini lo mettono in un secchiello (...).” <sup>55</sup>

Y, en medio de las aguas, las islas, el movimiento de los viajeros y las reflexiones filosóficas que parecen surgir de forma natural como la lluvia o el sol, de repente se yergue la figura de Biagio Marin, <sup>56</sup> el poeta gran amigo de

Magris, una suerte de padre espiritual, un gran viejo lleno de vitalidad y con una personalidad tan enorme que casi aplasta a todos los que le rodean.

El tono del discurso de Magris se hace envolvente: se tiene la impresión de estar escuchando los relatos entrañables, fascinantes, instructivos y llenos de cariñosos recuerdos de nuestros abuelos cuando éramos chicos sedientos de conocimiento. Todo es nuevo y, al mismo tiempo, todo parece llegar desde lejanías casi míticas, cargado de siglos y de sentidos superpuestos de forma ordenada, como pasa en las antiguas rocas o en los troncos de los árboles.

Biagio Marin, el gran viejo, a pesar de una vida llena de caídas, errores y dolores fuertes, - entre otros la muerte de un hijo, - nunca ha conocido el ansia, el estrés. Siempre ha actuado con perfecta naturalidad, esa naturalidad que es casi un don de los dioses y que puede encontrarse sólo en algunos niños y viejos privilegiados.

Él ha sabido aceptar cada momento de la vida como parte integrante de una unidad perfecta, donde cada tesela tiene su razón de ser como en los mosaicos. De nuevo desaparece toda frontera: vida y muerte no son sino las dos caras de una misma moneda. Si se quiere la moneda, se la ha de mirar con los mismos ojos por cada una de sus caras.

La vida, aunque bajo el signo de la tragedia, siempre se transformaba para Marin en un canto. Lo que expresaba su poesía en los momentos más intensos era la

celebración de todo aquello que pertenece a la esencia del hombre, entendido cómo categoría filosófica, o sea aquello que trasciende al individuo empírico para llegar a la unidad primordial, a la armonía total de toda manifestación de la naturaleza:

"Quell'argonauta, quella conchiglia di cui dice la lettera di quel luglio '62, è un simbolo della sua poesia, armonia in cui, come in un volto, si dà forma il fluire della vita".<sup>57</sup>

El retrato se cierra con un homenaje muy contenido, pero también muy auténtico, de Magris a su amigo poeta:

"Perciò, nonostante i suoi pesanti torti, gli si può dire grazie: come si ringrazia un padre da cui si proviene e contemporaneamente un fratello con cui si fa strada insieme e ci si scontra e anche un figlio che durerà più di noi; o come viene da dire grazie a uno di quei vecchi grandi alberi, che sono esistiti tanto prima ed esisteranno anche tanto dopo di noi".<sup>58</sup>

Después de esta pequeña pausa, Magris retoma las riendas y continúa su vagabundeo por la laguna, declarando que *'viajar, como contar - como vivir - es omitir'*.

Es decir que los viajeros tienen que dejarse llevar un poco por el azar, sin miedo a los perjuicios y a los maleficios, ya que cada viajero, de hecho, puede desacreditar el poder de los más feroces mitos apelando a la fuerza de su propia razón.

Con los mitos llega el recuerdo de Ulises y, al mismo tiempo el de Pasolini, a cuya *casona* Magris mientras tanto ha llegado a lo largo del recorrido por la

laguna.

En esta casa Pasolini rodó Medea,<sup>59</sup> la tragedia de la maga cuya pasión absoluta, ajena a todo cálculo, la lleva a la destrucción por medio de la racionalidad absoluta, personificada en Jasón, el griego, un despiadado mercader que todo lo depreda con tal de salir vencedor, para el que nada sagrado existe, ni merece respeto alguno.

Con este magnífico personaje femenino, que Magris sabiamente vuelve a dibujar para los lectores, llega más prepotente que nunca el tema de la frontera: Medea encarna la moderna dificultad - por no decir imposibilidad - de comunicación entre distintas culturas con su cara mítica, su fuerza femenina antigua y eterna como la tierra misma. Medea, tanto en el mito originario como en las más recientes interpretaciones, es un vivo simulacro de la frontera en el sentido más duro de la palabra.

Ella es la Extranjera por antonomasia, la que nunca podrá integrarse en otra cultura, pero no por límites propios, sino porque nunca dejará de ser distinta a los ojos de los demás.<sup>60</sup> Por eso, como Edipo,<sup>61</sup> como el Pastor del *Canto notturno*<sup>62</sup> de Leopardi, Medea - recuerda Magris en la espléndida versión de Grillparzer<sup>63</sup> - dice que sería mejor no haber nacido; pero, ya que aquí estamos, no podemos hacer nada más que soportarlo.

Medea es aquí una imagen alegórico-simbólica de la frontera, de lo real; es la expresión del sinsentido, del vacío, del absurdo, de la falta de identidad, de la

pesadilla en la que la vida puede consistir cuando se pierde el respeto hacia la esencia del hombre,<sup>64</sup> respeto que tendría que llevar - como se decía antes a propósito de Biagio Marin - a la valoración de la armonía de la naturaleza como el bien más valioso, a trascender todo egoísmo e individualismo empequeñecedor que impide a los hombres mirar un poco más allá de su insignificante inmediatez.

Por lo demás, la frontera, entendida como límite, ha sido casi siempre ocasión de luchas sangrientas y estúpidas, que han llevado a los hombres a querer olvidarse de su racionalidad en nombre de la *defensa* de algo que no es más que otro disfraz del egoísmo y del miedo a perderse:

“I confini chiedono spesso sacrifici di sangue, provocano morte (...). Forse l'unico modo per neutralizzare il potere letale dei confini è sentirsi e mettersi sempre dall'altra parte”.<sup>65</sup>

Continuando el viaje, en busca de otras fronteras, se aprende a distinguir el agua de la laguna del agua del mar, gracias a la diferencia de los vientos, que parecen ser el respiro de las mismas aguas. También en este espectáculo apaciguante emergen fronteras, límites:

“La linea che divide il mare dalla laguna è visibile, precaria e ineludibile, come tutti i confini, con la loro necessità e la loro vanità, poco importa se si tratta di confini fra le acque, i colori, i paesi, o i dialetti”.<sup>66</sup>

Otro lugar emblemático de la laguna es una isla donde se encuentra una iglesia con una Virgen de madera corroída por el mar que, el mismo mar, parece haber dejado hace muchos siglos sobre la playa. Puede que fuera una *polena*, que

sólo llegando a tierra firme se haya convertido en Virgen, cambiando un poco su función: mientras estaba en el barco protegía a los marineros; ahora protege a los que viven tierra adentro.

Se trata de la maravillosa fuerza de la naturaleza: nada impide que la lectura de los mismos objetos pueda cambiar con el tiempo, sin que los objetos en cuestión pierdan su valor.

El círculo se va cerrando. La vuelta a casa es también volver a mirar hacia atrás el paisaje del viaje con ojos menos curiosos, pero quizás más atentos y conscientes de todo lo que pasa ante ellos al llenarse de espera y animar de recuerdos los lugares contemplados hace poco tiempo.

La última imagen es la de un golfo que abraza, guardándolas para siempre, las vidas de todos los que estuvieron allí. Un golfo que, de hecho, ya es todas las personas - amigos, hijos, familiares - que cruzaron aquellas aguas, que allí descansaron y se dejaron llevar por las tranquilas olas del puerto.

La reflexión sobre la frontera vuelve en *Il Nevoso*, el cuarto de los *Microcosmi*. Regresa de la mano de un administrador, el señor Leon Sauta, que, durante la segunda guerra mundial, se encargaba del castillo del Nevoso por cuenta del dueño, el príncipe Schönburg-Waldenburg. Este inteligente señor, atento conocedor de las almas humanas, cuando los vencedores de turno llegaban al castillo y querían quemarlo o derrumbarlo, les

hacía entender que era una locura autodestructiva, ya que ellos eran los nuevos dueños del castillo. De esta forma consiguió salvar la construcción.

Dicho señor podría enseñar mucho a los hombres de nuestra época, sobre todo a los de la ex-Yugoslavia, que continúan matándose entre hermanos, cegados por la sinrazón, sin darse cuenta que están destruyéndose a sí mismos, acabando con sus propias vidas.

En el nombre de la frontera parece que se deba y pueda hacer todo:

"(...) idolo che chiede sacrifici di sangue. Necessità, febbre, maledizione del confine. Senza di esso non c'è identità né forma, non c'è esistenza; esso la crea e la munisce di inevitabili artigli, come il falco che per esistere e amare il suo nido deve piombare sul merlo ".<sup>67</sup>

A la imagen de la frontera como monstruo sanguinario sigue la imagen del bosque, exaltación y cancelación de confines. Por un lado representa la posible y casi necesaria convivencia de mundos distintos y tal vez distantes y, por otro, hasta la luz sirve para marcar la diferencia entre sus partes.

Nadie que acostumbre a pasear por un bosque podría confundir el color de la luz que dejan filtrar los árboles más grandes, los de su centro - que, más que luz, es verdadera sombra - con la que ilumina los lugares más abiertos. Y, no obstante, el bosque no se deja conocer por cualquiera, casi como si quisiera marcar otra diferencia: la que se da entre aquellos que en él se pueden mover como en su casa y los que siempre lo viven con cierto reparo, como con una mirada de extraños.

Continuando el increíblemente variado vagabundeo por los *microcosmi*, se encuentra, en *Collina*, a un personaje simpático y bonachón: don Girotto, '*Filosofo, Latinista, Enologo*', que personifica la sabiduría, la ironía, la certeza de que la vida puede ser muchas veces cómica. Él ha entendido que todas las fronteras que los hombres levantan entre sí, apoyándolas en el dinero, la inteligencia, el poder, y que parecen infranqueables, resultan inexistentes en comparación con la muerte, el dolor, la guerra.

Por ello, don Girotto condimenta la vida con una buena dosis de sana ironía vital, que le permite reafirmar su libertad de pensamiento.

Los paseos en la *Collina*, para Magris, son también ocasión para una vuelta atrás hacia Turín, una de las dos ciudades de su vida y de su formación. Así en el recorrido aparece la figura del maestro de sus años en Turín, Leonello Vincenti, que trae anécdotas y recuerdos de los tiempos de la Universidad, entretejidos con el presente y el más reciente y doloroso pasado:

"E invece il giorno muore, anche uno glorioso (...). Dunque il giorno muore - Marisa lo ha sempre saputo, ma senza averne paura - e quasi tutti se ne vanno (...). È ora di affrettarsi, la cena dev'essere quasi pronta (...)"<sup>68</sup>

Se demuestra una vez más la capacidad de Magris de ir contando miles de cosas sobre sí mismo, su vida, la vida en general, sus experiencias - que en cierto modo son también las del lector - mientras le guía a través de paisajes animados por presencias por él queridas, la mayoría de las veces retratadas en posturas que no tienen nada de grandilocuente.



Muy al contrario, dichas presencias pueden ser compañeros de viaje, guiñar el ojo con complicidad, recordar que la realidad nunca es toda blanca o toda negra y que siempre se debe de tener la capacidad de mirarla desde otra perspectiva:

“Baruffi, arrivato a Superga, consigliava di ammirare il panorama circostante guardandolo a testa in giù, tra le gambe aperte. Il Mondo è ormai noto, la Provincia invece assai poco, scriveva alla fine del Settecento Amedeo Grossi, Architetto Misuratore ed Estimatore, e forse per questo Baruffi cercava per la provincia prospettive inconsuete, ma anche l'universo va guardato, almeno ogni tanto, da quella posizione”.<sup>69</sup>

Son las mismas palabras de una de las dos citas con las que se abre *Microcosmi*. La sabia estructura del libro, caracterizada entre otras cosas por encadenamientos muy sutiles, que casi podrían pasar desapercibidos, sorprende de nuevo.

Los sutiles nexos entre los fragmentos del libro guían a través del siguiente, titulado *Assirtidi*.

Al principio vuelve la imagen, querida por Magris, como ya se recordaba, de la *polena*, el mascarón de proa que ha aparecido más veces a lo largo del recorrido por su obra. Esta vez es la única superviviente del naufragio del capitán Pietro y persistente imagen femenina que sirve también para introducir - siempre gracias a la técnica de los casi imperceptibles nexos - otra presencia femenina: la Ariadna magrisiana de los *Microcosmi*, Marisa, la mujer que muchas veces devana el hilo de los recuerdos, lo sujeta y lo rebobina con simples gestos, miradas calladas que son comentarios indirectos.

Es ella la que vivifica los ambientes con su querida presencia, dando motivo para muchas reflexiones y abriendo los paisajes de este fragmento del libro.

Nos encontramos en el extremo nororiental de Italia, donde las rocas son abruptas y el mar, más azul y transparente que nunca, se vuelve verde sólo donde las rocas se alargan hacia él, reflejando los árboles.

Es un lugar de múltiples islas rocosas que pertenecen a la vez a Italia, a Istria, a Croazia. Es el lugar fronterizo desde donde Marisa niña tuvo que exiliarse; es el lugar donde ella vuelve a encontrarse con la niña que fue cuando, pasados muchos años, regresa.

Lo cuenta en un precioso pequeño libro-diario, *Verde acqua*,<sup>70</sup> donde también ella hace desaparecer la frontera entre pasado y presente, rencor y serenidad, casi por arte de magia, mediante el encadenamiento de los recuerdos con la realidad presente de su vida.

Pero, en cambio, la frontera está dolorosamente presente para los que vuelven a las islas después de las ausencias involuntarias. Nino, uno de éstos, tiene que enseñar el pasaporte cada vez que pide permiso para irse a su casa.

Ahora se ha acostumbrado a sentirse exiliado y extranjero, en su casa y por doquier. Se ha acostumbrado al cruce de fronteras.

Es doloroso recapacitar cuando ya es tarde y no hay vuelta atrás. Quizá - sugiere Magris - todo sea debido a que estas gentes han tratado como extranjeros a sus vecinos:

"Forse anche l'esilio che ha reso stranieri Nino e la sua gente è un duro castigo per essersi comportati già prima da stranieri verso chi viveva accanto a loro e ora vive a sua volta da conquistatore ossia da straniero a casa propria".<sup>71</sup>

Las islas, muchas y muy pegadas las unas a las otras, son a la vez parecidas y muy distintas. Basta un pequeño canal para abrir una frontera, aunque mínima, entre paisajes diferentes por olores, flores, arquitecturas, aunque todos bañados por el mar, que reaviva los recuerdos y las presencias anheladas:

*"(...) basta alzare gli occhi e il mare è lì davanti, inesauribile e inesplicabile. Marisa esce dall'acqua - la prima volta, la centesima; ogni estate è unica, irripetibile, una dopo l'altra sfilano come i grani di un rosario, il tempo li arrotonda come i sassi sulla spiaggia, fra l'uno e l'altro si apre un infinito".*<sup>72</sup>

El mosaico de las islas, de las gentes que allí han vivido, de apellidos similares, cambiados ligeramente según los idiomas, constituye un especial matiz del lugar, una suerte de identidad múltiple que no excluye ninguna posibilidad. Cada pueblo y cada persona puede ser el ombligo del mundo, aunque no tenga casi nada.

En la pequeña isla de Canidole, ya casi deshabitada, se encuentra un personaje especial, Paolo, el héroe del lugar, que tuvo la valentía de enfrentarse al ejército yugoslavo, que ahora se está muriendo lentamente y que continúa rememorando su historia siempre con las mismas palabras, casi como si contara un antiguo cuento, con un tono sereno casi majestuoso.

Mientras, la mujer, tímida y silenciosa, parece pedir disculpas por el hecho de existir. Sin embargo, ella más que él, se tendría que considerar heroína por haber resistido los duros golpes de la vida manteniendo una gentil sonrisa, sin

pedir nada a cambio.

Cuando el cuento de Paolo apareció en el *Corriere della Sera* y alguien le llevó el periódico, él se apropió de las palabras del periodista - que por supuesto era Claudio Magris - con total naturalidad: la historia era la suya y las palabras que la cuentan también.

No tiene nada que ver con Ulises, que llora cuando su historia se canta, porque se da cuenta que ya no le pertenece.

Las islas viven también por la presencia de otros muchos personajes más o menos exiliados, cada uno con una historia muy especial, a mitad de camino entre Italia, Yugoslavia, Istria, las guerras, las ideologías, los partidos que prometen libertad e igualdad y que se acaban revelando tremendos monstruos, que borran las fronteras entre el bien y el mal, entre la razón y la violencia brutal.

Las islas han sido también el lugar de los *gulag* en la época de Tito, de los *lager* durante la Segunda Guerra Mundial.

Y no obstante, los habitantes mantienen en la mirada una transparencia que encanta. Puede que se deba a la presencia del mar, que los lleva a una confianza vital, capaz de disolver miedos y obsesiones. Por eso algunos consiguen mantener en pie la fe en los valores a pesar de los golpes de suerte. Los destierros se confunden y se cruzan trágicamente, recordando que todo es relativo pero que así mismo es vital tener claro que lo único que queda es

resistir contra la aniquilación de la persona.

Y el mar reaparece con su múltiple sentido: es vida y muerte, es felicidad tan grande que duele, es luz cegadora y oscuridad profunda:

“Ma l'epico mare insegna la libertà di riconoscersi sconfitti, pur lottando; libera dalla smania di affermazione e di vittoria che è il segno dell'ossessione di impotenza. E quel fulgore talvolta troppo intenso è pure invito ad abbandonarsi, a dormire; quella grande acqua spegne la sete, aiuta a capire che non è poi troppo tragico se la risacca cancella l'orma sulla spiaggia”.<sup>73</sup>

Por eso, al final, el mar es agua que lava la sangre y redondea las puntas agudas de la conchas rotas para que no dañen una segunda vez. Hasta las gaviotas enfermas cuando consiguen volver al agua recobran, junto con su dignidad, el vuelo.

El fragmento titulado *Antholz* lleva al Tirol, área geográfica del nordeste italiano que representa un caso especialmente interesante de fronteras trazadas y cruzadas, ya que se encuentra entre Italia y Alemania y nunca se sabe si es una tierra que une, como un puente, o bien una tierra virgen, impenetrable en su pureza étnica alemana:

“Chiusura e mescolanza, confini tracciati e varcati. Il Tirolo vanta una verginità etnica custodita dalle montagne, endogamia e maso chiuso, perla germanica serrata nello scrigno, ma è anche valico e transito, ponte fra mondo latino e mondo tedesco”.<sup>74</sup>

Es el lugar donde Magris suele ir en Navidad, mejor dicho en los días entre Nochebuena y Nochevieja. Allí cada año recobra amigos, juegos de cartas,

colores de un invierno familiar que se han transformado, con el pasar del tiempo, en parte constituyente de la vida, pues forman ya un largo período.

Es otro lugar oportuno, por lo tanto, para más reflexiones alrededor del tema de la frontera que en estos parajes aparece y se esfuma con especial intensidad:

“Dovunque corrono confini, che si oltrepassano senz'accorgersene: quello antico fra Rezia e Norico, quello fra bavaresi e alemanni, fra tedeschi e latini. Il Tirolo è tutta una frontiera, divide e unisce; il Brennero separa due stati ed è al centro di una terra sentita quale unità. Pure i nomi cambiano identità”.<sup>75</sup>

Del mismo modo el Brennero separa y comunica aguas - las del mar Mediterráneo y las del río Danubio - y tierra. Una tierra muy especial: el corazón de Europa, la *mitteleuropa*. Una pequeña vuelta por los alrededores permite cruzar varias veces límites y fronteras entre mundos totalmente contrapuestos y aún así complementarios.

Hasta el tiempo en el valle de Antholz parece tener un ritmo más lento, como si la nieve invitara a medir el día de forma distinta, a dar rienda suelta a las exigencias del cuerpo, libre por fin de las preocupaciones cotidianas, aprovechando el natural deseo de calor exaltado por el frío que reina fuera.

La nieve se va acumulando año tras año casi como una barrera que protege en su interior imágenes y recuerdos con una perfecta e imborrable persistencia. La frontera entre pasado y presente casi no existe en este lugar donde el hielo cristaliza todo:

“(…) Marisa ha i capelli scuri (...), le striature bianche su quei capelli non vengono dalla neve, ma il pittore che ha aggiunto quel nuovo colore viene

da una buona bottega e quel ritocco rivela una mano sapiente".<sup>76</sup>

La nieve acolcha la realidad como el vino, la comida, con mano amiga y tierna. El dolor es más dulce, la vista se empaña un poco, los ruidos son menos ensordecedores.

El valle, cubierto cada año de nieve, parece inmóvil en el tiempo y en el espacio y, sin embargo, encierra miles de vidas, guerras, historias de amores, historias de muertes que piden ser exorcizadas con la narración.

Escribir es también un intento de distraerse de la muerte, sugiere Magris, y quizá la estratagema más oportuna para esquivar la pena de vivir es dedicarse a exhumar las vidas de los demás olvidándose de la propia.

Recobrando la técnica de los nexos casi imperceptibles, se encuentran afirmaciones como esta:

"(...) trascorre la vita riportando sui fogli fatti accaduti e nomi veri, quei nomi cui ogni narratore sa com'è difficile rinunciare, anche quando discrezione e diplomazia chiedono di ritoccare la realtà. Narrare è guerriglia contro l'oblio e connivenza con esso: se non ci fosse la morte, forse nessuno racconterebbe (...). Le vicende degli uomini, famosi e oscuri, rifluiscono in quelle delle stagioni con le loro piogge e nevicate, in quelle degli animali e delle piante, degli oggetti con la loro tenacia e la loro consunzione",<sup>77</sup>

que permite conocer lo que Magris opina de la escritura, consiguiendo que el lector entienda el valor más profundo e íntimo de su escritura, siempre oblicuamente autobiográfica, como ya se ha subrayado.

Afirmaciones que conllevan también la cancelación de las fronteras entre los distintos aspectos de la naturaleza, de la realidad:

"La storia rientra lentamente nella geografia, nella decifrazione dei segni e dei solchi scavati nella terra. Il paesaggio si sgretola lentamente, le quinte del teatro di posa scivolano quasi scosse da un lieve terremoto; primi piani indietreggiano e monumenti traballano, altre cose affiorano e avanzano, utensili, giacche lasciate appese nelle malghe abbandonate, corone dipinte negli stemmi.

Il tempo della geografia è anch'esso rettilineo al pari di quello storico, (...) ma è così grande che s'incurva (...) e stabilisce un diverso rapporto con lo spazio; i luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili, disfare come Penelope il tessuto della storia".<sup>78</sup>

además de la comprensión de la estricta relación que corre entre el tiempo y el espacio, la vida y la manera de narrarla.

Finalmente, la escritura es el hilo que el hombre puede dejar como huella de su paso por la tierra, por la historia; es el hilo con el que se pueden coser, unas a otras, todas las experiencias, incluso las que parecen contradictorias e irreconciliables.

Los escritores del Tirol no pueden sustraerse a la obsesión de la frontera a la que se acompaña otra obsesión: la de la identidad. Así, siempre sufren la tentación de ponerse *del otro lado*: podrían quizás librarse de aquella obsesión si supieran que es obsesión de todo hombre.

El fragmento se cierra con una imagen bellísima: Magris recuerda a Newton, quien dijo que el blanco es el resultado de la mezcla de todos los colores y, por



lo tanto, representa la muerte de los mismos.

Goethe dijo, en cambio, que el blanco es la luz desde donde todos los colores cobran vida.

Sin duda Magris está de acuerdo con Goethe, ya que sólo en esta segunda hipótesis cabe la posibilidad de que todo pueda volver a empezar más y más veces.

El viajero mira alrededor suyo y descubre que los colores del valle, del lago, de los árboles, aún tan distintos, tan sólidos, cambian rápidamente, se transforman los unos en los otros pero, a la vez, mantienen una persistencia vital, aunque con matices distintos.

Poesía, filosofía, ciencia, son como los colores: entran la una dentro de las otras sin dejar de ser ellas mismas y volviéndose más creativas.

Existe en el hombre, en la naturaleza una armonía dinámica, que borra toda frontera: sólo se tiene que aprender a descubrirla en cada momento de cada día, buscándola no en las cosas grandilocuentes, sino en las cotidianas y pequeñas.

Andando y andando se llega al *Giardino Pubblico*, el penúltimo de los *Microcosmi*; o el último, si se recoge la idea de Guido Davico Bonino, que como se decía al principio de este análisis, piensa que el último fragmento está como separado, es distinto de los otros.

Hay barreras al entrar en el jardín: barreras escritas, como las prohibiciones y barreras físicas, como la verja de hierro con puntas afiladas.

Sin embargo, el niño entra con su pequeño recipiente donde lleva un pez rojo que parece estar muy enfermo. Quiere trasladarlo al estanque cuanto antes y todo lo demás no le importa en comparación con esta tarea que intuye vital para su pequeño tesoro.

Así, se salta las prohibiciones franqueando a la vez fronteras del espacio y del tiempo. Entrar sólo un momento en el jardín es entrar en un tobogán que borra toda lógica; la realidad es la misma pero es otra. La frontera entre la vida y el sueño, los recuerdos, las esperanzas y los proyectos, se esfuma:

"L'altalena si slancia in alto e il mondo cade in un pozzo senza fondo, viene risucchiato come il sangue dal viso; quando ritorna indietro non c'è più niente, le cose sono state soffiate, inghiottite da un vortice".<sup>79</sup>

Los mismos juegos son a la vez libres y, a la vez, están llenos de reglas que nadie se atrevería a saltarse: la transgresión no cabe en el jardín, se queda fuera, en el mundo donde todo está permitido y nada es cierto.

Las leyes son tan rígidas que casi se confunden con lo misterioso y llevan a la Necesidad: las cosas son, y no se puede discutir.

Y, sin embargo, en el jardín la sensación dominante es la de caerse al revés: *'precipitando in alto (...); pare di cadere in alto'* son expresiones que llaman la atención.

El pasado tiene la misma evidencia del presente, confirmando que pasado,

presente o futuro, son, y no hay nada que hacer.

Los personajes que animan el jardín no sólo son niños, sino también mayores que se sientan en los bancos y están tan ensimismados en sus historias que no se dan cuenta de lo que pasa alrededor suyo.

Y luego están las estatuas, entre ellas la del creador del Jardín. En 1854 la carretera que ahora corre al lado del jardín era un río donde las mujeres lavaban la ropa, un río que desde *Slavia* llegaba al *Mare Nostrum*.

Vuelve a aparecer la frontera en doble sentido:

"Il Patok fluisce dalla Slavia al Mare Nostrum, l'Italia si fa crogiolo anche di chi viene da lontano e assai presto si sente italiano come chi porta un cognome veneto o friulano (...). Ma il crogiolo si raprende, gli elementi si scambiano e contrappongono; la città-frontiera è intessuta e tagliata da frontiere che la dividono da se stessa, cicatrici che non rimarginano, confini invisibili e fatali fra una pietra e l'altra del selciato, violenze che chiamano violenze (...).

Quel rigagnolo è rossastro (...) una volta tocca a me una volta a te", <sup>80</sup>

conectada a una reflexión que interpreta la ciudad de Trieste como la que por un lado vive como un crisol porque borra fronteras y por el otro vive porque acentúa las fronteras que son a la vez sus heridas abiertas y el tejido conjuntivo.

Trieste es una ciudad donde todo y su contrario conviven, como Apolo y Mercurio, sus dioses protectores. Es como la vida misma, que debe su encanto precisamente a sus contradicciones vitales:

"Triestinità - vitalità e malinconia, nostalgia di purezza che si accorge di tutti

i compromessi ma anche quando vi indulge non dimentica che sono tali e non se la dà ad intendere. Esigenza adolescente di vita vera, coscienza senile della vita falsa; non resta che la bisboccia all'osteria".<sup>81</sup>

La esencia de Trieste es también una vitalidad liberada de los frenos de la civilización, pero una vitalidad mortal: aquel que arranca la careta a la vida y consigue mirar su verdadera cara muere, muere porque toca con mano la cruel verdad de no poder nunca alcanzar esta vida.

El recorrido por el Jardín continúa en el tiempo - la guerra, los bombardeos - y en el espacio compartido por las estatuas de los grandes intelectuales triestinos o que en Trieste han vivido - Slataper, Saba, Svevo, Joyce - y que rodean al lago.

Una vez más, el agua es un imán. Los niños juegan con el fango de las orillas y tiran migas de pan a los peces rojos, intentan descubrir ranas, se remojan las manos en las aguas amarillentas y tibias; botan barquillos de papel.

El niño del pez ha llegado y deja caer a su amigo en las aguas donde espera que pueda sobrevivir:

"Il pesce guizza, è rosso, si torce come un dito ferito e insanguinato, l'addio è un coltello che fa male e divide il mondo come una mela, quel mondo che non sarà più un intero (...). Anche nella chiesa del Sacro Cuore c'è un pesce, è disegnato per terra, in un mosaico (...)"<sup>82</sup>.

Como ya se ha dicho en otros momentos, Magris se sirve de audaces nexos para conectar lo que va describiendo con lo que está en su intimidad - la herida

de la separación de los seres queridos como una pérdida de entereza - y lo que tiene interés en anticipar - en este caso lo que pasará dentro de poco en la iglesia del *Sacro Cuore*.

La estructura, aparentemente compleja, se hace en realidad fluida gracias al dominio que él tiene de las palabras y del hilo conductor del relato.

El ultimo flash del fragmento ilumina una escena extraordinaria, llena de erotismo aparentemente infantil, inocente, en realidad muy sugerente.

Como sin querer, Magris sintetiza en ella el sentido de la vida vista a través de figuras femeninas: las bellas madres de los niños que frecuentan el Jardín regalan no sólo a los propios hijos, sino también a los hijos de sus amigas, escalofríos inolvidables y fragancias imborrables, que encontrarán su completo y nuevo sentido mucho más tarde.

Son esos escalofríos los que contribuyen a la magia de los descubrimientos infantiles del eros que revivirán en la edad adulta con otra fuerza y conciencia. Los mismos que, en la infancia, hacen reconocer por primera vez el particular dolor del abandono y de la impotencia cuando se aleja la compañera de las carreras en bicicleta a la que no se la ha podido retener, porque no se tenía el pequeño anillo de lata que tanto le gustaba o no se sabía arreglar la bicicleta estropeada.

El paraíso vislumbrado es más doloroso de perder.

La línea que separa lo que ha sido de lo que ya no es, se ha esfumado otra vez.

La frontera ha desaparecido: el pasado y el presente se funden proyectándose hacia el futuro; la nostalgia no lleva a la inmovilidad sino, paradójicamente, a la búsqueda, aunque sea una búsqueda sin fin.

La película que en los atardeceres del verano se proyecta en el Jardín es en blanco y negro pero es como si fuera en color.

El niño del pez tiene los colores dentro. Son los del mar de cada mañana de verano:

“Anche se il film è in bianco e nero, vicino a quelle rive il mare (...) è verde smeraldo e i fondali sono praterie turchese chiazzate di macchie indaco (...) quei colori si sentono come una musica, arrivano con un lungo soffio di vento (...).

Anche a Barcola - dove la mattina si va ogni giorno d'estate, a fare il bagno sulla scogliera - il mare ha un respiro profondo, è un grande blu nel quale i raggi del sole tremano e si flettono”.<sup>83</sup>

Colores, sonidos, emociones, recuerdos y esperanzas, dolor y alegría no tienen ya distancia ni separación entre sí: todo está presente en este Jardín de la Vida, donde se ha aprendido y se continúa aprendiendo a andar por la vida:

“(...) e se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una *radura* o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino”.<sup>84</sup>

No hay nostalgia en todo esto, como ya se dijo, en el sentido de querer volver atrás en el tiempo, porque cada momento de la vida es la comprobación de un aprendizaje a veces doloroso pero necesario para estar vivos de verdad, para mirar siempre hacia delante.

Ha pasado mucho tiempo. El niño del pez echa a andar bajo los altos árboles que dibujan una *bóveda*. Vuelve a casa, sin nada en las manos.

La *bóveda* abre el camino hacia *La volta*, el fragmento que cierra el libro, verdadero laberinto de la memoria donde Magris-Dedalo no se pierde, sino consigue volver a encontrar todas las geografías humanas que ha dibujado a lo largo del recorrido y que, como en la cita de Borges que abre el libro '*traza la imagen de su cara*'.

El agua abre el fragmento: el sudor y la lluvia se confunden para sugerir que ya no hay distinción entre lo que pasa dentro y fuera. Todos los personajes son como gotas infinitas de lluvia, iguales y distintas. Sólo así se reconocen y encuentran un sentido a todo.

El agua es también una lupa para agrandar los pequeños objetos nunca olvidados:

"L'acqua (...) ingrandiva come una lente un anellino di latta su una mensola, che riluceva grosso e dorato, un oro color fuoco".<sup>85</sup>

El agua está también en la iglesia, como un hilo de Ariadna en el laberinto de la memoria. Ahora es el agua limpia, santa, que lava el agua sucia, '*quella pioggia fuligginosa che doveva avere attraversato e raccolto lo smog di tutta la città*'.<sup>86</sup>

Junto al agua, evocadas por ella, aparecen figuras que se han encontrado en el camino hasta aquí recorrido: el árbol hueco del Jardín Público:

“La nicchia del fonte battesimale, affondata nell’ombra, sembrava un albero cavo, la cavità di quel grande platano dal tronco aperto e vuoto in cui rannicchiarsi e nascondersi protetti dal buio (...) il grande albero era malato, ma l’acqua raccolta nella pozza era chiara, quasi bianca (...) e la sua frescura placava quel calore febbrile che inaridiva le labbra e le guance”,<sup>87</sup>

el mar, las olas que acompañan siempre al lector como referencia explícita o implícita, la figura de la *polena*-Virgen-protectora del mar, que aparece no sólo en este libro, sino en otras muchas ocasiones, como por ejemplo en *Il Conde*, siempre como guía y consuelo:

“Sulla parete (...) rettangoli inclusi in rombi contenuti a loro volta in cerchi, era una striscia ondulata, un’onda marina che fluiva verso l’altare in fondo alla navata e s’arrotolava in un ricciolo che ricadeva e ricominciava a fluire, un’onda dopo l’altra andava a rompersi ai piedi dell’immagine della Vergine, protettrice dei naviganti e stella del mare, alta sulle acque col suo manto colore oltremarino”,<sup>88</sup>

una guía a la que abandonarse totalmente, dejándose llevar por las olas y el río que fluye:

“Si lasciò andare a quell’onda, scivolando con lei (...). Quell’onda lo trascinava (...)”.<sup>89</sup>

Cerrando los ojos, el hilo de la memoria se devana mejor, mientras el gentío agobia y sustenta a la vez. Cuando abre los ojos, el niño del pez, ya adulto, encuentra a su lado a la bella desdeñosa de la bicicleta del Jardín, que ostenta en su mano de dedos alargados el anillo de lata que tanto le gustaba y que poco antes el agua, como una lupa, había agrandado para él.

A continuación, otra mujer acaricia con el pie su pie, mientras las dos caras desaparecen al mismo tiempo y él se siente llevado por el río de la gente hasta



el confesional del padre Guido, que ya se había presentado en el primer fragmento, y que ahora se parece al padre del protagonista.

La *compresenza* onírica de todos los personajes continúa: reaparece otra vez la niña de la bicicleta, el árbol hueco, el agua que se funde con el mosaico de la Iglesia y el fango de la laguna que es también el fango primordial y el barro con que Dios plasmó a las criaturas.

El niño del pez encuentra la calma:

"(...) era un mare notturno che lo avvolgeva dolce e insondabile, acque di occhi bruni cui s'era abbandonato da sempre e per sempre, gli occhi splendevano nel buio sopra gli zigomi pannonici e lui nuotava sicuro e felice, non il fremito di poco prima, ma un piacere forte travolgente tranquillo, l'amore di una notte, di una vita (...) e i ciottoli sul fondo si vedevano (...) come le tessere di un mosaico, e si vedeva bene anche il pesce disegnato nel mosaico (...)".<sup>90</sup>

El hombre en el que se ha transformado continúa mirando a su alrededor y se ve rodeado por sus amigos y compañeros de toda la vida, hasta que las emociones casi lo vencen:

"Si accovacció a terra, appoggiandosi a una colonna. Si sentì leccare una mano, una lingua piccola e teneramente ruvida che passava sulla pelle con un sapore salso. Buffetto squittiva, lui lo prese in braccio felice che non lo avessero lasciato fuori, sotto l'acqua, o solo in casa. Doveva essere stata la mamma a ricordarsi di lui, lei che non si dimentica di nessuno (...)".<sup>91</sup>

El conejillo de Indias, compañero de juegos a lo largo de tanto tiempo, lleva consigo el sabor de la casa materna y la imagen de los álbumes de fotos donde los recuerdos tienen consistencia de realidad, aunque, pasando rápidamente las páginas, se pueden crear efectos de disolución.

La madre, además de ser ella misma, se desdobra en otra mujer: las dos amadas con el amor que evoca otras dos voces, las de los hijos, ecos de la voz del padre.

Rodeado por tanta presencia amorosa, el niño del pez puede vencer el miedo a saltar a través de los círculos de fuego. Animado por todas las voces que viven en él, que, a pesar del tiempo no pierden fuerza, ya no siente miedo para continuar la aventura de la vida:

“Tante stelle cadevano e sprofondavano in quel blu nero, si accendevano e si spegnevano come i fiori disegnati per un attimo dai fuochi di artificio; lassù o laggiù era tutto un fiorire, una festa, ogni cosa che cadeva nell'abisso era lo sbocciare di un fiore nelle tenebre (...)”.<sup>92</sup>

El círculo se ha cerrado de forma provisional. Las fronteras entre el tiempo y el espacio se han abatido de golpe.

El niño del pez ha conocido el dolor, la muerte, la soledad, el abismo, el vacío, la negación. Pero también ha vislumbrado su antítesis: la existencia de una unidad del mundo que tiene que buscar en cada momento, con determinación y tesón.

A este propósito Magris cita, en 1985, en una conferencia en Nápoles, un verso de Gottfried Benn que se podría utilizar como cierre para *Microcosmi*:

' Vivere significa gettare, inarcare ponti su fiumi che scorrono via'.<sup>93</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. el diccionario: Nuovissimo Dardano, *Dizionario della lingua italiana*, Roma, Curcio, 1980, pág. 1281: "'*nostalgia*' comp. del griego '*nóstos*' ritorno" e di '*-algia*';propriamente: 'dolore del ritorno' ". Se elige este diccionario porque se considera bastante completo por lo que se refiere a las etimologías.

<sup>2</sup> Marisa Madieri, la mujer de Claudio Magris, falleció en agosto de 1996. Fue también escritora.

<sup>3</sup> G. Leopardi, *Canti*, Milano, Garzanti B.U.R.,1974, "La ginestra", vv.127-134:  
"(...) congiunta esser pensando, / siccome è il vero, ed ordinata in pria / l'umana  
compagnia, / tutti fra sé confederati estima / gli uomini, e tutti abbraccia / con vero  
amor, porgendo / valida e pronta ed aspettando aita / negli eterni perigli e nelle angosce  
/ della guerra comune (...)" .

<sup>4</sup> C. Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, pág. 8.

<sup>5</sup> *ibid.*, pág. 8.

<sup>6</sup> J. L. Borges, "Epílogo", *El hacedor*, Buenos Aires, EMECÉ 1960, pág.111.

<sup>7</sup> Del tema del laberinto habla en muchas ocasiones también Calvino, haciendo directa referencia a Borges. De hecho, se puede comprobar la coincidencia de los dos autores a través de algunas citas. Cfr., por ej: I. Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1977, "Il conte di Montecristo", págs. 151-152: "Le immagini che uno si fa stando rinchiuso si susseguono e non s'escludono a vicenda: la cella, la feritoia, i corridoi (...) potrebbero non essere altro che sottili pori in una roccia di consistenza spugnosa...non so...più interna di quella da cui era partito (...)" y también: I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, "La sfida al labirinto"(1962) p. 89-90 "(...) Ma intanto è cresciuta sempre di più anche per me un'esigenza stilistica più complessa, che si attivi attraverso l'adozione di tutti i linguaggi possibili, di tutti i possibili metodi di interpretazione, che esprima la molteplicità conoscitiva del mondo in cui viviamo" y pag. 95: "(...) Questa forma di labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo (...)"; "(...) il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges"; "(...) i materiali fantastici sono tratti dalla cultura letteraria (come Borges che cerca di comporre una immagine dell'universo non mistica anche se desunta da teologi e visionari)".

<sup>8</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., pág. 96: "(...) Quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile (...). Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*"; y pág. 97: "Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica (...) anche di ciò che si pretende metastorico, quel che conta è la sua incidenza nella storia degli uomini (...)".

<sup>9</sup> cfr. Apéndice, pág. 8-9; carta con fecha 26-XI-1997, que el mismo Magris me envió.

<sup>10</sup> C. Magris, "En las islas afortunadas nos encontramos en Europa", texto incluido en la publicación de la conferencia leída en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife en marzo de 1990 dentro del ciclo: *Escritores ante el fin de siglo* organizado por la Viceconsejería de cultura y deportes- Gobierno de Canarias, Madrid, Mariar, 1990, pag. 55: "No me basta viajar sólo con el pensamiento, porque me interesan las personas y las cosas, los colores y las estaciones, pero es difícil para mí viajar sin mapa, sin libros

que poner delante del mundo como un espejo, para ver si se confirma o se desmiente alternativamente".

<sup>11</sup> Para una breve historia de la importancia de los *caffè* como lugares literarios, cfr. A. Fontana, J. L. Fournel, *Letteratura Italiana*, (a cura di A. Asor Rosa), *Le questioni*, Torino Einaudi, 1986, págs. 672-686: "Alla fine della guerra dei sette anni il Caffè non è più una istituzione reale né una mera istituzione: ha già la forma e le funzioni di uno spazio simbolo in cui si articolano (...) le finalità del salotto francese secentesco o del caffè inglese degli inizi del '700 (...). L'Italia non aveva conosciuto la forma salotto (...) il Caffè dei Verri (...) è già più di un caffè (...) che era stato un luogo aperto, tra il pubblico e il privato, con un miscuglio indiscriminato di individui dei due sessi e di tutte le condizioni sociali (...). Ma che cosa erano stati i Caffè quando erano apparsi? che ruolo avevano svolto? (...). La bevanda (...) se ne parla già nel '500, ma l'aroma arriva in Europa nella 1ª metà del '600 (...) altri lo consigliano solo per i letterati [H.E.Jacob, *Biografia del caffè*, trad. it. di A. Oberdorfer, Milano, 1936].

Dopo la metà del '600 nascono in Inghilterra i primi locali pubblici dove si serve il caffè: è l'inizio della civiltà del caffè, fatta di riflessione, meditazione, chiarezza di idee. Un libello anonimo del 1675, *Coffee Houses Vindicated*, li definisce "il santuario della salute, la libera scuola dell'ingegnosità". [B. Lillywhite, *London coffee houses*, London 1963; S. Bradshaw, *Cafè society*, London 1978, pág. 10].

Verso il 1720 i caffè cominciano a moltiplicarsi nell'Europa del Sud (...) in Francia e in Italia. Alla fine del XVII sec. troviamo: *Le café* di J.B. Rousseau; nel 1750: *La bottega del caffè* di C. Goldoni e nel 1760: *L'ecossaise ou le café* di Voltaire. [Sui caffè italiani, cfr. E. Falqui (a cura di), *I caffè letterari*, Roma 1962].

Il caffè culmina e finisce nel *Neveu de Rameau* di Diderot (1761) che esibisce le buffonerie, i sarcasmi, le convulsioni di un originale che vive alla giornata e che si diverte a sovvertire il buon senso e la morale. [D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, 1761, (trad. ital. di L. Magrini, Milano, 1974)].

In Italia *Il Caffè* dei fratelli Verri fu attivo dal 1764 al 1766; il gruppetto di amici si riuniva al Caffè Demetrio, animato da una logica democratica.

Sul caffè come ritrovo di "oziosi" corrono voci di denuncia per tutto il secolo. (cfr. E. Falqui, cit. p. 115).

I caffè politici ottocenteschi e i caffè letterari novecenteschi (...) non sono che stanche derive del caffè settecentesco (...) il caffè (...) diventa un'istituzione (...).

Mercede la pena recordar también lo que dice R.Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986, pág. 217 a propósito del café: "Domanda: Per lei il caffè è un luogo importante? Risposta: È il luogo dei miei appuntamenti, e il caffè mi piace perché è un luogo complesso. Quando sono al caffè, sono interamente complice di quelli che si trovano al mio stesso tavolo, tutto attento a quello che mi dicono, e nello stesso tempo, come in un testo, come in un paragramma, come in una stereofonia, intorno a me c'è tutto un campo di diversioni, persone che escono e entrano, scatta l'ordine romanzesco. E sono molto sensibile a questa stereofonia del caffè".

<sup>12</sup> F. Piemontesi, *Autodizionario*, cit., pág. 205.

<sup>13</sup> *Microcosmi*, cit, págs. 17-18.

<sup>14</sup> *ibid.*, pág.11.

<sup>15</sup> *ibid.*, pág.11.

<sup>16</sup> Sartre escribió que la literatura se hace en el lenguaje y consiste en una relación entre

---

los hombres y en apelar a su libertad. Cfr. J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1968. Cfr. también: F. Brioschi, "Teoria e insegnamento della letteratura", *Pubblico* 1978, Milano, Il Saggiatore, 1978.

<sup>17</sup> *Microcosmi*, cit. pág.18.

<sup>18</sup> *ibid.*, pág. 18.

<sup>19</sup> *ibid.*, págs. 18, 19.

<sup>20</sup> L. Fontana, *Letteratura Italiana*, cit.

<sup>21</sup> I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti, 1988, pág. 28: "(...) la parola (...) io la intendo come inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita (...) abituato come sono a considerare la letteratura come *ricerca di conoscenza*".

<sup>22</sup> *Microcosmi*, cit., págs. 19, 20.

<sup>23</sup> B. Matamoro, "Fronteras de C. Magris", *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., pag.129: "Disgregación de valores (...) fragmentación de la totalidad (...) disociación entre lenguaje y sujeto individual, desguace de todo orden (...) definen la cultura de nuestro tiempo (...). Magris, por el contrario, señala (...) que el sujeto se disuelve, pero la vida, por mediación omnipotente del arte, vuelve a ser una epifanía. La casa solariega ha sido abandonada pero subsiste como construcción".

También: C. Magris, *Itaca e oltre*, cit., págs. 111-112: "Il signor Geiser di Frisch sta per scomparire (...) e nella sua casa (...) pericolante *si circonda di parole, come se fossero argini* da opporre alla frana del monte (...) ritaglia pagine o frasi da qualsiasi libro (...) e le appiccica sul muro. Quelle parole (...) sono precarie barriere (...). Un libro ci aiuta a non essere soli col nostro disordine che ci consuma (...). Anche Robinson Crusoe interponeva fra sé e la sua solitudine una rete di parole: il diario che redigeva scrupolosamente, la Bibbia e i libri di preghiere salvati dal naufragio (...). Robinson legge per parlare con qualcuno, per sapere, come dice il Geiser di Max Frisch, 'di non essere ancora diventato matto'".

<sup>24</sup> T. Todorov, "Le categorie del racconto letterario", A.A.V.V. *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1972, pág. 255: "Narratore=personaggio (la visione 'con') (...) è altrettanto diffusa in letteratura, soprattutto all'epoca moderna. In questo caso, il narratore ne sa quanto i personaggi (...) il narratore può seguire uno o più personaggi (...)".

<sup>25</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 30.

<sup>26</sup> *ibid.*, pág. 31.

<sup>27</sup> Cfr. C. Magris, *Itaca e oltre*, cit., pág. 126; y también: G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1972, pág. 48.

<sup>28</sup> E. Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., pág.17 y C. Magris, "Lukács e il demone della totalità", *Itaca e oltre*, cit., pág.126.

<sup>29</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 12.

<sup>30</sup> *ibid.* págs. 34, 35.

---

<sup>31</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1991, pág.11 "(...) Ecco, ora si rompono gli indugi e questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca nel testo. Un modo di dargli credito ma, al tempo stesso, di limitarlo e di controllarlo".

<sup>32</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pág. 41: "La riflessione sull'emittente indirizza al concetto di autore implicito o costruttore dell'opera: vicende, emozioni, illuminazioni private si trasformano in procedimento artistico, dal quale soltanto è ricavabile la nozione di autore implicito. Pur tuttavia, come osserva Chatman, [Chatman, S. 1974 "La struttura della comunicazione letteraria", *Strumenti Critici*, 23, págs.1-40] sia che l'autore implicito si presenti come 'Scrivente ufficiale' sia come *alter ego* dell'autore, è certo che 'per quanto cerchi di essere impersonale, il suo lettore si costruirà inevitabilmente un'immagine dello scrivente ufficiale che scrive in quel modo - e naturalmente quello scrivente ufficiale non sarà neutrale rispetto a tutti i valori' (...). Il mordente di questo 'io' invisibile è parafrasato da Borges attraverso una battuta umorale: vi sono autori del passato e del presente a cui un lettore avrebbe istintiva voglia dopo la lettura di fare una telefonata, altri per cui questa voglia non viene affatto".

<sup>33</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 35.

<sup>34</sup> G. Gramigna, *Il testo nel racconto*, Milano, Rizzoli, 1975, pág. 67: "Quello che conta è che egli [l'artista] si sia trovato in una situazione in cui i suoi conflitti privati hanno acquistato importanza artistica. Senza i fattori sociali (cioè senza gli atteggiamenti, lo stile, le tendenze del gusto della sua epoca), le necessità private del creatore non potrebbero trasmutarsi in arte. In questa trasformazione il significato privato sparisce quasi completamente".

<sup>35</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 36.

<sup>36</sup> cfr. B. Matamoro, cit., pág. 127: "Quien dice unidad, dice frontera" y también C. Magris, "Nazionalismi e micronazionalismi", *Nuova Antologia*, nº 2188 ottobre-dicembre 1993, Firenze, Le Monnier, pág. 147: "Proprio in anni recenti, e specialmente nelle zone di frontiera, anche alla nostra frontiera triestina, c'è stata una notevole fioritura letteraria che ha raccontato la scoperta, da parte dell'individuo, della complessità delle proprie radici, il recupero di radici dimenticate e rimosse della propria storia e della propria personalità".

<sup>37</sup> Citado por el mismo Magris en la ya citada carta fechada 26-XI-1997, *Apéndice*: "Direi che ha ragione Guido Davico Bonino, quando ha detto che i capitoli di *Microcosmi* non sono nove, bensì otto più uno, per indicare, scherzosamente, la differenza che c'è tra i primi otto e il finale".

<sup>38</sup> cfr. G. von Rezzori, *Un año en Chernopol*, cit., "A modo de prólogo": "Todos somos ex..." (diálogo entre Claudio Magris y Gregor Von Rezzori), pág. 11: "(...)[Magris](...) escribiste una especie de autobiografía construida a través de los retratos de otras personas, la historia de un yo que se reconoce en los diversos yoes de los que está entretejida su existencia. También esto me resulta congenial [sic] (...)".

<sup>39</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 38.

<sup>40</sup> P. Bozzi, psicólogo de la percepción y filósofo, es amigo de Claudio Magris y autor,

---

entre otros, del libro *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti, Saggi Rossi, 1990.

<sup>41</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 43.

<sup>42</sup> *ibid.*, pág. 44.

<sup>43</sup> cfr. G. von Rezzori, cit., pág.10:"(...) tú [Magris] escribiste libros (...) relatos disfrazados de ensayos (...)"

<sup>44</sup> M. A. Quemain, "Una linterna de bolsillo", Entrevista con Claudio Magris, *Nexos*, Abril de 1994, pág. 7-12: "Cierto. Hay escritores que son como Trasanna. Otros que son escritores muy vivos, muy auténticos, pero no escriben el objeto-libro. Lo cual quiere decir: la novela con cierta dimensión que puede ser objeto de la atención internacional, de la organización de la cultura (...) pero con lo que Trasanna escribía, dos o tres pequeñas páginas, no se puede hacer nada en la organización retórica del significado. A veces leo artículos, algunas líneas, pequeñas cosas que me muestran la dimensión del mundo. Me digo: eso es un escritor, y noto la diferencia, que en la periferia de la organización de la cultura sobreviven seres y objetos olvidados. Es una verdadera lástima para todos, porque podrían enriquecer nuestras vidas (...) lo que me interesa son las cosas que uno encuentra en pequeños rincones del mundo, como Valcellina, que son verdaderos centro del mundo. Pero cuidado, hay una falsa celebración de los pequeños lugares. Detesto la dimensión idílica de la provincia (...) que no es idílica sino terrible (...) pero hay experiencias individuales, de pequeños grupos que parecen estar en la periferia de la vida. Que lo están y que por eso son los protagonistas, son cosas que yo aprendí quizás en Trieste (...)"

<sup>45</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 46.

<sup>46</sup> M. A. Queiman, cit., pág. 11: "En esa mezcla de lo desconocido y lo familiar está el sentido de la literatura, de la experiencia literaria: lo desconocido que es familiar y la realidad cotidiana que es también desconocida (...). En Trieste quedó la impresión de que, olvidados, en la periferia de la vida y de la historia, uno también puede comprender los paisajes más complejos y dolorosos de la civilización de este siglo. Tal vez también por eso busco lugares que parecen pequeños, pero eso no tiene nada que ver con la miniatura idílica, graciosa".

<sup>47</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, Purgatorio, canto VIII, vv. 5-6: "(...) se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more (...)".

<sup>48</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 51-52.

<sup>49</sup> *ibid.*, págs. 56.

<sup>50</sup> J. L. Sampedro, *Fronteras*, cit., pág.13 "(...) Con esa esperanza me atrevo a dar a la imprenta estos dos textos (...) el referente a fronteras en el espacio y el inédito de mi aventura, (...) relativo a fronteras temporales dentro de una vida humana, con la ilusión de que tengan ambos alguna utilidad para lectores tan fronterizos como yo" y págs. 117-118: "Así como hay fronteras espaciales y conceptuales también las hay temporales y yo las he cruzado más de una vez a lo largo de mis andanzas hasta sentirme, después de cada una, en otra etapa de ese "hacerme lo que soy que es el vivir". Y, como en anteriores tránsitos, percibí desde el principio que el *Monte Sinaí* no se cruzaría de un salto, porque no es una línea sino una tierra de nadie entre dos mundos: el de partida, ya alejándose hacia el pasado, y el desconocido territorio con un nuevo horizonte" [el

texto se refiere a la grave enfermedad que llevó a Sampedro al borde de la muerte en Nueva York, donde le salvaron en el Hospital *Monte Sinaí*].

<sup>51</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 58.

<sup>52</sup> *ibíd.*, pág. 60.

<sup>53</sup> *ibíd.*, pág. 61.

<sup>54</sup> *ibíd.* pág. 61

<sup>55</sup> *ibíd.*, pág. 62.

<sup>56</sup> Biagio Marin nació en Grado, pequeña isla de la laguna veneta, en 1891. En aquella época la isla no estaba conectada todavía con la tierra firme, como hoy en día. Quizá por esto en la poesía de Marin se nota el sentido de la identidad entre Grado y el cosmos entero. Después de haber estado en Florencia, en 1911 y en Viena para su carrera universitaria, participó en la guerra en las filas del ejército italiano y luego dio clase en Gorizia y Trieste. Publicó muchísimo, en dialecto. Fue un hombre muy vital, con un sentido *panico* de la vida. Murió en los años ochenta. Magris le dedicó un ensayo, "Io sono un golfo", introducción al libro de poesías *Nel silenzio più teso*, Milano, Rizzoli, 1980

<sup>57</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 70.

<sup>58</sup> *ibíd.*, pág. 71.

<sup>59</sup> cfr. P. P. Pasolini, *Medea*, Milano, Garzanti, 1970, pág. 127: "Lotta intelligente e disperata contro la pretesa della massa / aristocratica protesta in nome del popolo, decentramento / ottenuto nello spazio delle teste, in luoghi per pochi / privilegio rovesciato in rivolta, partecipazione in carne ed ossa (...)" y también A. Ferrero, *Il cinema di P.P. Pasolini*, Milano, Mondadori, 1978, pág. 110: "L'autore racconta una duplice 'conversione alla rovescia': Giasone, educato da un centauro prima poetico e mitizzante, poi ironico e razionale (è questa una delle note più personali del film) diventa scetticamente adulto e scopre, con la ragione, le risorse della tecnica e la prospettiva di un successo laico e mondano; Medea, una volta strappata alla propria terra, smarrisce la nozione ancestrale della sacralità di 'ciò che è', ritrovandone parziale e labile sostituzione nella passione amorosa. Ma come in Giasone l'ascendente del Centauro mitico non si è del tutto perduto e coesiste accanto a quello del Centauro razionale, così la 'diversità' sacra e barbarica di Medea, rimossa ma non cancellata, esplode in un'illuminazione visionaria che si tradurrà in vendetta atroce e riparatrice, contro il mondo scettico e sconsacrato della tecnica e del potere. Il discorso di fondo è sempre lo stesso: la riproposta, attraverso il mito, di una radicale 'diversità', di un'opposizione irrazionale ed inesausta al mondo borghese e tecnologico, con la sua razionalità alienante e distruttiva (...). I villaggi dell'Anatolia, la Colchide 'teneramente ocra, soavemente rosa' dovrebbero assurgere a paesaggio simbolico di un 'terzo mondo' indeterminato nello spazio e nel tempo ma riconoscibile nelle sue apparenze e reincarnazioni".

<sup>60</sup> G. Grazzini, *Gli anni sessanta in cento film*, Bari, Universale Laterza, 1977, pág. 306: "Medea, desunta da Euripide, in cui Pasolini, sempre avaro di comunicatività diretta vuole confermare la perennità del mito adattandolo a chiave interpretativa delle catastrofi del nostro tempo (...). [Dovremmo] leggere l'esito feroce di un disadattamento



sociale e spirituale provocato dal passaggio di Medea dalla civiltà religiosa in cui è cresciuta a quella laica e razionale di Corinto in cui è venuta a trovarsi, e che respinge i suoi sentimenti, forieri di disordine (in controtelaio, il dramma del terzo mondo)".

El tema se encuentra también en: F. Grillparzer, *Medea*, (a cura di M. Longo, trad. e introd. de C. Magris), Venezia, Marsilio, 1994, págs. 11-12: "Il dramma mette in scena soprattutto il tentativo di Medea di inserirsi nel mondo greco, sradicandosi dal suo tenebroso mondo mitico in cui era regina delle oscure e arcane forze demoniache (...). Ma il dramma mostra soprattutto il fallimento di tale sincero sforzo di assumere una nuova identità e in questo senso è un apologo tragicamente pessimista sull'incontro fra civiltà diverse. Una tragicità che riemerge ai giorni nostri".

El tema lo retoma C. Wolf, *Medea*, Madrid, Debate, 1998, págs. 93, 104, 105: "En la Cólquida, todos nos sentíamos inspirados por nuestras antiquísimas leyendas, en las que nuestro país era gobernado por reinas y reyes justos, habitado por personas que vivían en armonía y entre las que la propiedad estaba repartida tan equitativamente que nadie envidiaba a otro ni atentaba contra sus bienes ni, mucho menos, contra su vida. Cuando yo (...) en mis primeros tiempos en Corinto, hablaba de ese sueño (...) en los rostros de mis oyentes se pintaba (...) la incredulidad mezclada con compasión y finalmente fastidio y rechazo (...)";

"[Jasón] (...) convirtiéndose en hombre de la corte. Por vosotros, decía. Por ti y los niños. Para que te permitan quedarte aquí. Decía ya vosotros y no nosotros, ése fue el tajo. Un dolor que no quiere desaparecer";

"(...) vivir todos estos años en Corinto, como una bárbara semidespreciada y semitemida (...)".

<sup>61</sup> cfr. Sofocle, "Edipo re", *Le tragedie*, Torino, Einaudi, 1966, vv.1861-1865: "Muoiá, chiunque (...) mi salvò dal sangue (...). Ché se morivo allora, / né agli amici sarei né a me qual sono: / un assillo angoscioso" y vv. 2107-2111: "Sicché tra i mortali non uno / possa chiamarsi felice durante l'attesa di quella / che pei suoi occhi di vivo sarà l'estrema giornata, / se non avrà superato l'estremo traguardo della / sua vita d'uomo, senza aver mai sofferto".

<sup>62</sup> G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1974, pág. 138: "Forse in qual forma, in quale / Stato che sia, dentro covile o cuna, / È funesto a chi nasce il dì natale".

<sup>63</sup> F. Grillparzer, *Medea*, cit., pág.14: "(...) Medea può dire che sarebbe meglio non nascere e che, quando ciò avviene, si può solo sopportare, senza piagnucolare come Giasone, questo male"; pág.13: "(...)Giasone è greco, è la luce ellenica; Medea è e rimane barbara (...) ma la grecità è una luce inquietante, una demonica trasparenza dell'orrore. Non è l'armonia classica (...) è anche assoluta rapina che non arretra dinanzi a nulla, mercato di tutto ciò che v'è di sacro (...) Medea - l'assassina - è la custode del sacro (...) di ogni sacralità della vita (...) forse anche per questo Medea resta straniera nel mondo greco, nonostante tutti i suoi sforzi (...). La Medea è anche la storia di una terribile difficoltà e impossibilità di intendersi tra civiltà diverse, un monito tragicamente attuale su come sia difficile, per uno straniero, cercare di non esserlo per gli altri. La Medea si conclude col tremendo trionfo della estraneità e del conflitto oggettivo fra genti e persone diverse"

<sup>64</sup> P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, (a cura di Jean Duplot), Roma, Editori Riuniti, 1982, "Intervista", págs. 76-77: "[Pasolini] (...) Quando il film sta per concludersi, Giasone si avvia verso la casa di Medea e sente uno che lo chiama per nome. È la voce del Centauro. Ma il Centauro non è solo. Ce ne sono due contemporaneamente. Uno è il

Centauro che Giasone vedeva da bambino, l'altro quello che vede da adulto. Questa compresenza significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato (...). La tesi e l'antitesi vivono con la sintesi: ecco la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico, ma reale (...); pág. 103: "Ho riprodotto in Medea tutti i temi dei film precedenti (...). Quanto alla *pièce* di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. Curiosamente quest'opera poggia su un fondamento 'teorico' di storia delle religioni: Mircea Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl (...). Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico; Giasone è l'eroe attuale (la mens momentanea) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il tecnico abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo" (...); pág. 104: "(...) L'intero dramma poggia su questa contrapposizione di due 'culture', sull'irriducibilità reciproca di due civiltà (...) Medea si esclude da sé, porta con sé la propria tragedia (...) la causa (...) è una specie di conversione a ritroso (...) in mezzo alla sua meravigliosa storia d'amore con Giasone, Medea ha un sogno, un sogno regressivo che la riconduce alle proprie origini. Ed è questo sogno a darle il coraggio di uccidere i figli. In questo sogno è risalita agli 'archetipi della sua vita ' (...) le faccio sognare il delitto così com'è rappresentato da Euripide (...)".

<sup>65</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 76.

<sup>66</sup> *ibid.*, pág. 77.

<sup>67</sup> *ibid.*, pág. 108.

<sup>68</sup> *ibid.*, pág. 149.

<sup>69</sup> *ibid.*, pág. 150.

<sup>70</sup> M. Madieri, *Verde Acqua*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>71</sup> *Microcosmi*, cit., pág. 154.

<sup>72</sup> *ibid.*, pág. 155.

<sup>73</sup> *ibid.*, pág. 179.

<sup>74</sup> *ibid.*, pág. 193.

<sup>75</sup> *ibid.*, pág. 194.

<sup>76</sup> *ibid.*, pág. 196.

<sup>77</sup> *ibid.*, pág. 210.

<sup>78</sup> *ibid.*, pág. 211.

<sup>79</sup> *ibid.*, pág. 231.

<sup>80</sup> *ibid.*, pág. 239.

<sup>81</sup> *ibid.*, pág. 246.

---

<sup>82</sup> ibíd., pág. 259.

<sup>83</sup> ibíd., pág. 262.

<sup>84</sup> ibíd., pág. 263.

<sup>85</sup> ibíd., pág. 265.

<sup>86</sup> ibíd., pág. 266.

<sup>87</sup> ibíd., pág. 267.

<sup>88</sup> ibíd., pág. 267.

<sup>89</sup> ibíd., págs. 267, 268.

<sup>90</sup> ibíd., pág. 270.

<sup>91</sup> ibíd., pág. 271.

<sup>92</sup> ibíd., pág. 272.

<sup>93</sup> C. Magris, *Quale totalità*, cit., pág. 56.

## CAPITULO 10

### Reflexiones sobre la escritura *magrísiana*.

"La filosofia e la religione formulano delle verità, la storia accerta i fatti, ma, osserva Manzoni, solo la letteratura - l'arte in genere - dice come e perché gli uomini vivono quelle verità e quei fatti; come, nell'esistenza degli individui, gli universali che essi professano si mescolano alle cose piccole, minime e infime di cui è concretamente intessuta la loro esistenza; come le verità filosofiche, religiose o politiche s'intrecciano alle paure degli uomini, al loro desiderare, invecchiare, morire (...)"<sup>1</sup>.

Así se expresa Magris - en su última obra - refiriéndose a la escritura, a la literatura. Alrededor de este convencimiento se mueve toda su producción, tanto la narrativa propiamente dicha, como la de los numerosos ensayos, artículos, conferencias.

La escritura sirve para dejar huella de los hechos no sólo en su apariencia evidente y en su dinámica clara, en su contundencia que no se le escapa a nadie, sino también en su más recóndito e íntimo sentido, en su valor absoluto encarnado en los gestos cotidianos de la vida.

La escritura proporciona un cuerpo, una consistencia tangible al mundo de las ideas, de los sentimientos, de la historia; hace que los personajes que, a lo mejor, se quedarían en nuestra memoria como simples nombres, cobren vida,

tengan manos y pies, hábitos y pensamientos, actúen de verdad sobre un escenario real, dentro de la Historia con mayúscula, cada uno con su historia personal que de la Otra es reflejo y cumplimiento.

Cuando Magris traza retratos de personas y dibuja descripciones de lugares va más allá del objeto concreto a través de la mirada de un protagonista que unifica sus múltiples visiones convirtiéndolas en un paisaje global, como, por ejemplo, se puede ver en *Microcosmi*. Allí, quizá de forma más acentuada que en otras obras, la escritura cobra el significado de medio para franquear la frontera entre la subjetividad del autor y el mundo exterior, se transforma en el hilo de Ariadna que sirve de guía dentro de la memoria individual y colectiva, dentro del universo contemporáneo cuyos límites se han agrandado de forma desmesurada, no sólo y no tanto físicamente, sino, sobre todo, porque la vida del hombre está bajo la constante amenaza de la fragmentación total y absoluta del yo, que corre el riesgo de naufragar en el mar de cotidiana *fatica di vivere*.

El concepto de la escritura como guía para intentar orientarse en un mundo cada vez más confuso y laberíntico aparece a menudo en los análisis y las declaraciones de Magris, aunque con distintos matices. En una reciente intervención, el autor destaca el valor de búsqueda de sí mismo que caracteriza su necesidad de escribir:

"La letteratura è il territorio nel quale possiamo andare alla ricerca di noi stessi, quando non sappiamo chi siamo".<sup>2</sup>

Mientras, en el primer fragmento de *Microcosmi*, 'Caffè San Marco', Magris define así el proceso de la escritura:

"Non è male riempire i fogli (...) tra l'indifferenza della gente seduta intorno (...). Quel bonario disinteresse corregge il delirio di onnipotenza latente nella scrittura (...) così la penna s'intinge, volente o nolente, in un inchiostro temperato con umiltà e ironia. Il caffè è il luogo della scrittura. Si è soli (...) aggrappati al tavolo come un naufrago sbattuto dalle onde (...). La penna è una lancia che ferisce e guarisce, trafigge il legno fluttuante e lo mette in balia delle onde, ma anche lo rattoppa e lo rende di nuovo capace di navigare e di tenere la rotta. Afferrarsi al legno, senza paura, perché il naufrago può essere pure salvezza".<sup>3</sup>

Y un poco más adelante puntualiza:

"Scrivere significa sapere di non essere nella Terra Promessa e di non potervi arrivare mai, ma continuare tenacemente il cammino nella sua direzione attraverso il deserto. Seduti al caffè si è in viaggio, (...) non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può (...) sbarazzare dell'io come di una buccia. Il mondo è una cavità incerta, nella quale la scrittura si addentra perplessa e ostinata".<sup>4</sup>

Las metáforas que el autor utiliza son muy claras y están en armonía con lo que dice Calvino:

"(...) Penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo. Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana. La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto",<sup>5</sup>

y también Barthes:

"Nella scrittura, ciò che è *troppo* presente nel parlato (...) e *troppo* assente nella trascrizione (...) e cioè il corpo, ritorna ma per via indiretta, misurata, e per dir tutto *giusta*, musicale, tramite il godimento e non l'immaginario (l'immagine)".<sup>6</sup>

La escritura es la forma oblicua y discreta con la que Magris habla de sí mismo sin asumir la postura, que nunca acepta, de la omnipotencia del escritor, quien, según él:

"Non parla mai di se stesso, ma degli altri; lui, l'io narrante, è solo il filo che li collega (...) scrivere è coprire, una sapiente mano di vernice data alla propria vita sino a farla apparire nobile grazie ai suoi errori messi abilmente in vista, mentre si finge di occultarli, con un tono di sincera autoaccusa che li rende magnanimi (...) viaggiare, come raccontare - come vivere - è tralasciare, un mero caso porta a una riva e perde un'altra".<sup>7</sup>

Son palabras que conducen al convencimiento de que el recorrido de la escritura, dentro del mundo y de la vida, es como el recorrido dentro de un laberinto, donde en cada esquina el viajero tiene que decidir al azar si se dirige hacia una parte u otra, de forma que cada elección conlleva necesariamente una pérdida.

De nuevo en *Microcosmi* se encuentran otras destacadas afirmaciones sobre el concepto de escritura:

"Scrivere serve anche a questo, a distrarsi dalla morte (...). Forse lo stratagemma più efficace per eludere la pena di vivere è dedicarsi alla riesumazione di vite altrui dimenticando la propria (...). Narrare è guerriglia contro l'oblio e connivenza con esso; se non ci fosse la morte, forse nessuno racconterebbe (...) i luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili, disfare, come Penelope, il tessuto della storia".<sup>8</sup>

El lector puede recortar múltiples fragmentos de la obra de Magris donde se expresan ideas y evaluaciones sobre la escritura, que el autor, entre otras cosas, considera una manera especial de salvar caras, personajes, hechos, que formarán una suerte de *arca di Noè* hecha de libros y de papel, o también

representa como una manera de ordenar la vida misma del escritor, como una declaración de fidelidad. Todas estas reflexiones están siempre presentes en la obra de Magris, y en cada una de ellas resalta, a la vez, uno u otro matiz.

D. Lodge, citando al crítico ruso Mijail Bajtín, con quien se declara totalmente de acuerdo, y, en relación con el problema de la escritura de la novela, subraya la existencia de la *polifonía*: quiere decir que la novela incorpora muchos estilos, o voces, diferentes, que hablan unos con otros y con otras voces fuera del texto, los discursos de la cultura y de la sociedad en general. La novela alterna la voz del narrador con las de los personajes tanto de forma directa - transfiriendo sobre la página escrita las particularidades lingüísticas propias de aquellos - como indirecta. Esto se puede notar en la mayor parte de la prosa de Magris:

"Para el artista de la prosa el mundo está lleno de palabras de otras personas - escribió Bajtín - entre las cuales debe orientarse y cuyos rasgos lingüísticos debe ser capaz de percibir con un oído muy agudo. Debe introducirlos en el plano de su propio discurso, pero de tal modo que ese plano no quede destruido'. Los novelistas pueden hacer eso de varias maneras. Mediante la técnica del estilo indirecto libre pueden combinar su propia voz con las de los personajes a fin de reflejar los pensamientos y emociones de éstos. O bien pueden dar a su propia voz narrativa un tipo distinto de coloración que no tiene nada que ver con los personajes (...). La idea central es sencilla: el lenguaje de la novela no es un lenguaje, sino una mezcla de estilos y voces, y es eso lo que la convierte en un género literario democrático y antitotalitario por definición, un género en el que ninguna posición ideológica o moral escapa al cuestionamiento y a la contradicción".<sup>9</sup>

Así que, cuando se habla de la especial tendencia de Magris a la *scrittura obliqua*, o sea de la habilidad de entremezclar ensayo propiamente dicho con novela propiamente dicha, se puede hacer referencia a las citadas palabras de Lodge por lo menos en un doble sentido: por un lado, para encontrar una



teorización de este estilo tan peculiar y, por el otro, para comprender que cada división del arte de la ficción en varios aspectos siempre resulta bastante artificial, ya que los recursos usados en cada ficción y por cada escritor son plurales y están conectados entre sí: cada uno de ellos se apoya en todos los demás y contribuye a todos ellos. Y máxime en un escritor de frontera como indudablemente es Magris.

En la citada última obra, *Utopia e disincanto*, Magris parece haber enlazado, justo al principio, varios ensayos cortos y artículos periodísticos escritos para el *Corriere*, todos, de una manera u otra, referentes al tema de la escritura y de la literatura, ofreciendo al lector la oportunidad de encontrar un sutil hilo de conexión entre ellos.

El hecho que resalta, por lo tanto, al principio del libro, es la presencia de dicho tema expuesto en sus múltiples facetas pero unificadas bajo la conciencia de que la literatura se ofrece como instrumento de conocimiento debido a su ambigüedad, no obstante su imposibilidad de representar a la vida, pero también gracias a su inadecuación, a la perenne desviación que declara la disgregación, al mismo tiempo, del orden universal y de nuestra identidad:

"La letteratura, e in particolare il romanzo o meglio l'epica moderna, è mimesi della realtà, del suo formicolio impuro e fugace, della sua caotica caducità (...). Nella sua fedeltà al fluire limaccioso degli eventi, la letteratura è anche un sismografo degli eventi politici (...) letteratura significa 'mettersi il più possibile nei panni degli altri' (...). Forse mai come nella nostra epoca la letteratura ha reclamato e svolto un funzione conoscitiva (...). La letteratura difende l'individuale, il particolare, le cose, i sensi e il sensibile contro il falso universale che irreggimenta e livella gli uomini e contro l'astrazione che li isterilisce (...). La letteratura difende l'eccezione e lo scarto contro la norma e le regole; essa ricorda che la totalità del mondo è infranta e che nessuna restaurazione può fingere di ricostruire un'immagine armoniosa e unitaria della realtà, che sarebbe falsa (...). Gran parte della

letteratura contemporanea è ancora romantica, nel senso che è stato il Romanticismo (...) a sognare l'utopica redenzione globale della società e della vita e (...) ad affidare alla poesia il compito, altrettanto impossibile, di realizzare un assoluto poetico-esistenziale (...) in una società che, quanto più la si vorrebbe perfetta, tanto più appare soffocante e invivibile (...). La letteratura che dice le verità più radicali sulla condizione esistenziale e storica è quella del diniego e del rifiuto, che pone l'accento sul disagio della civiltà e sulla stessa lacerazione dell'io individuale (...) un io sempre più scisso e frantumato (...). Il senso della letteratura è, oggi più che mai, la liberazione dai falsi idoli (...). Atto di comunicazione e dunque atto sociale per eccellenza, la letteratura ha anche un suo irriducibile nucleo antisociale, come sapeva bene Platone; (...) la letteratura è pure sabotaggio di ogni progetto politico (...) essa è liberatoria perché libera dal principio di non contraddizione (...) perché non formula giudizi (...) esprime esperienze (...). Nella letteratura tutto è metafora, qualcosa che dice qualcosa d'altro (...) nella letteratura non contano le risposte date da uno scrittore, bensì le domande che egli pone (...). La letteratura ama tuttavia il gioco, la libertà di inventare la vita (...). La letteratura inventa il linguaggio, trasgredisce la grammatica e la sintassi, ma creando un nuovo ordine; crea parole, quasi tornando ogni volta all'origine della vita (...). La letteratura insegna a ridere di ciò che si rispetta e a rispettare ciò di cui si ride (...). Lo scrivere (...) può comportare un rischio di inumanità. La scrittura cerca la vita, ma può perderla proprio perché tutta concentrata su se stessa e la propria ricerca (...). Fin dal più grande dei libri, l'*Odissea*, la letteratura è un viaggio nella vita. La letteratura moderna non è un viaggio per mare, bensì attraverso la polvere e la desolazione, come quello di Don Chisciotte (...). La letteratura, l'arte, indicano tuttavia la strada verso la Terra Promessa, la giusta direzione. È comprensibile che i poeti vengano espulsi dalla Repubblica, come immigrati abusivi e clandestini. Ma questi randagi, come i nomadi del deserto, sono delle guide che mostrano le piste per attraversarlo".<sup>10</sup>

Esta cita es larga debido a que tiene una importancia muy relevante para el desarrollo del tema del presente capítulo, ya que se encuentran reunidas todas - o casi - las claves de la escritura *magrisiana* en un breve pero muy intenso ensayo que lleva la fecha de 1996. Es un verdadero regalo, para quienes hayan leído las obras del escritor, hallar todas juntas y expresadas tan claramente las ideas que se han encontrado a lo largo de su vasta y múltiple producción y sobre las cuales se puede discutir largamente. Ellas son las guías para viajar en el universo de Magris sin perder nunca el rumbo, aunque el viajero quiera pararse a mirar detenidamente el paisaje o volver sobre sus pasos para

contemplar algo que se le había escapado.

La literatura es viaje en todos los sentidos: fuera del hombre, en la sociedad y en la realidad del mundo y dentro del hombre, en el corazón humano, donde se alberga el bien junto con el mal. El escritor, el que usa las palabras como instrumento privilegiado para conocer y comunicar, no puede echarse atrás aunque encuentre en su camino cosas oscuras y tristes, ya que su tarea vital, la que ha elegido, lo tiene que llevar a no apartar nunca la mirada:

"È questo inferno, insediato nel cuore, che una letteratura non timida dinanzi al male deve affrontare, sentendolo e ritraendolo senza remore anche dentro di sé (...). Per quanto odiose, queste secche dell'esistenza dell'animo vanno attraversate e non ignorate, nel viaggio alla scoperta di un'autentica bontà; occorre viaggiare (...) sino al fondo della notte, senza indorare la pillola (...). Solo una letteratura capace di confrontarsi senza compiacimenti e senza riguardi con l'immane potenziale del negativo insito nella vita e nella storia può esprimere l'ardua bontà (...). Un occhio spietato è forse più che mai necessario oggi, in un momento in cui sono cadute le illusioni delle grandi filosofie della storia".<sup>11</sup>

En esta reflexión la literatura se presenta como una especie de bisturí que tiene que ahondar en las negras heridas de la vida para sacar de ellas toda la negrura sin temor alguno; sólo de esta forma podrá atreverse a hablar de lo positivo que también encierra la misma vida, podrá bajar en las profundidades del ser humano.

Pero, hoy en día, dice Magris, *'il destino della letteratura, (...) non è più (...) trasmettere valori e raccontare l'unità della vita'*,<sup>12</sup> porque la vida ya no tiene unidad ninguna. El individuo y el mundo se han transformado en un amasijo de

átomos que giran enloquecidos construyendo y deshaciendo formas de manera incontrolada y caótica.

En *L'anello di Clarisse* Claudio Magris, habla de la obra de R. Musil, el gran escritor *mitteleuropeo*. Éste, en su obra más conocida, *L'uomo senza qualità*,<sup>13</sup> teorizó al hombre moderno como *hombre sin cualidades* por tener demasiadas cualidades sin un centro de gravedad alrededor del que organizarlas de forma coherente y en otra obra, la primera, también considerada fundamental en la narrativa del siglo presente, *Il giovane Törless*,<sup>14</sup> demostró haber comprendido con asombrosa claridad, aunque sin desesperación aparente, la vanidad no sólo de las palabras, sino de otros signos convencionales, como por ejemplo los números, para describir o cuantificar la realidad:

"Come posso esprimermi? Pensa (...) all'inizio ci sono dei numeri ben tangibili, che possono rappresentare metri o pesi o altre cose concrete, e per lo meno sono dei numeri reali. Alla fine del calcolo ci sono numeri dello stesso tipo. Ma questi e quelli stanno in relazione tra loro grazie a qualcosa che non esiste affatto. Non è come un ponte di cui esistano solo il primo e l'ultimo pilastro, e che tuttavia si possa attraversare con la stessa sicurezza che se esistesse per intero? Per me (...) ha qualcosa di vertiginoso, come se una parte del percorso portasse Dio sa dove. Ma quel che di un simile calcolo davvero mi sgomenta è la forza che ha in sé, capace di sostenere uno in modo da farlo approdare, nonostante tutto, nel punto giusto (...)"

"Törless fu contento quando il professore tacque (...). Gli pareva che le parole si allontanassero sempre di più, di più (...) e si avviassero verso l'altra parte, quella indifferente, dove stanno tutte le spiegazioni esatte eppure insignificanti (...)"

"È tutto incerto quel che si dice del mondo, tutto funziona diversamente (...). Tu stesso avevi rilevato quella piccola stranezza della matematica (...) in tutti i campi il nostro sapere è attraversato da voragini come questa, non è altro che una manciata di schegge alla deriva su un oceano senza fondo (...)"<sup>15</sup>

No importa el hecho de que Törless sea un adolescente, un joven: el problema de una realidad múltiple, fragmentada es típico de una gran parte del pensamiento de nuestra época:

"La vita contemporanea è costituita da un duplice movimento di aggregazione in masse anonime e fluttuanti e di scomposizione in unità minime. L'unità dell'uomo si sfaccetta in una fenomenologia collettiva, si dissolve nel magma sociale e si disgrega nei singoli momenti e nelle singole pulsioni che lo costituiscono, nell' 'anarchia degli atomi' (...).

Il *Törless* è anche e soprattutto la parabola romanzesca dell'insufficienza del segno rispetto alla totalità indefinibile e amorfa (l'abisso, il mare la caverna subacquea, le tenebre, lo scintillio) degli oggetti reali e dei loro molteplici sensi (...)"<sup>16</sup>

Estas palabras no dejan dudas sobre lo que es para un escritor, que se puede definir contemporáneo, la vida que él intenta reflejar en una literatura donde las palabras son símbolos de un vacío que nada puede rellenar, ya que nadie puede llegar ni siquiera a entenderlo; las palabras son traiciones múltiples, no pueden capturar los sentimientos, el momento, la iluminación del instante.

No obstante, la poesía, la literatura puede imaginar cómo debería ser el mundo, el hombre, no renuncia al camino aunque sea un camino sin fin:

"La poesia è (...) la storiografia dell'uomo, l'ipotesi della 'vita vera'.

Questa vita autentica è inafferrabile, ma Musil non si stanca d'inseguirla, pur consapevole della sua latitanza, della sua irripetibilità. Il cerchio rimane oltre l'orizzonte e solo la curva è visibile e dicibile, come lo sono i raggi del sole sulla riva. Ma solo la nostalgia del cerchio (...) dà senso a quella curva e allo scettico gesto del poeta che rinuncia al cerchio e si limita alla curva stessa".<sup>17</sup>

Las palabras que Magris escribió hace muchos años para definir la literatura de Musil son muy parecidas a las escritas hace poco en su última obra (citadas en

la nota 11), a confirmación del movimiento circular de sus reflexiones, que se mueven alrededor de una idea y la van profundizando y ampliando cada vez más con nuevos aportes críticos y de experiencia, además de concretizarla mediante personajes de inolvidable presencia.

De hecho, siempre se ha hablado de la habilidad, por parte de Magris, de no utilizar nunca, o casi nunca, el pronombre *yo*: son los personajes de la literatura, de la historia, de la sociedad pasada y presente, de su entorno más humilde y auténtico de las *osterie* de Trieste, de sus novelas y relatos los que le permiten expresar sus pensamientos sin aparecer nunca en primera persona.

El lector, a lo largo de la obra del escritor *triestino*, se encuentra con una multitud de personas que se podrían considerar los actores de la comedia humana: cada uno representa una parte distinta, pero cada uno tiene su razón de ser en cuanto hijo y mediador de unas reflexiones subjetivas y personales que el autor quiere comunicar al lector. El ensayo, el discurso *obliquo*, como se ha dicho, es la forma especial y privilegiada que Magris elige para ponerse en contacto con los lectores.

Esto es tan verdadero que cuando se ha decantado hacia la novela, los relatos y el teatro, la adopción de estos géneros literarios siempre ha sido tan peculiar que ha dado, de alguna forma, mucho que hablar a críticos y expertos de la escritura.

Pero, la realidad es que en cada momento y en cada ocasión Magris reafirma la coherencia profunda con sus ideas, que se puede resumir en una frase: el escritor-personaje se desvela a sí mismo al desvelar la otredad, escriba ensayo o escriba novela.

Se puede leer a este propósito:

"(...) straordinaria persuasività poetica che è appunto affidata a una scrittura nitida, tersa, avvolgente e fascinosamente piena. Quella scrittura che fa di Claudio Magris uno degli scrittori 'corsari' della repubblica delle lettere, capace di coniugare il rigore intellettuale con una inventività mercuriale, con una adesione completa al testo e con una voluttuosa immedesimazione nella parola quale totalità irripetibile di segno e quale ultima sfuggente meta (...);  
(...) è stato frainteso il senso profondo, la tensione utopica che ha (...) la poesia, la scrittura in Magris (...).  
(...) La sua opera infatti dimostra la validità ermeneutica della scrittura vissuta come vocazione unitaria dell'esistere (...)  
(...) il problema che probabilmente più l'attrae: il nodo estetico-etico, quello, iridescente e proteico, che intercorre tra scrittura e vita (...).  
(...) Il movimento, la dinamica, la tentazione parabolica è la spia metalinguistica che innerva la lingua di Magris affiorando in vari titoli delle sue opere, da *Lontano da dove* a *Dietro le parole* fino a *Itaca e oltre*. Questa spinta, questa inquietudine, che caratterizza la stessa vita di Magris, sempre in viaggio, rivela un nomadismo spirituale, una rapinosa fedeltà all'avventura (...).  
(...) Il suo itinerario dietro le parole e attraverso le parole giunge ai confini della poesia, quella terra promessa (...) Claudio Magris si affatica verso frontiere ancora una volta avanzate nel dibattito culturale (...)".<sup>18</sup>

Estas palabras, además de la originalidad de la escritura de Magris, definida mediante un adjetivo interesantísimo, *proteiforme*, que resume a la perfección las características que se han ido poniendo de relieve, subrayan la conexión de dicha literatura con el tema de la frontera, que es el argumento de fondo del presente trabajo: la escritura de Magris se presenta como constante cruce de fronteras.

Se franquean las fronteras entre la vida y la literatura; entre el autor y su obra;

entre el escritor y los autores de la literatura mundial que analiza en sus ensayos; entre pasado y presente, nostalgia y vitalidad, micro y macro, países y gentes, literatura y viaje. Justamente por todo esto a Magris se le ha llamado, '*L'Ulisse contemporaneo*',<sup>19</sup> bien sea tomando como referencia el título de una de sus obras, *Itaca e oltre*, bien sea porque su literatura traza un largo viaje circular, cuyo punto de llegada está cada vez más lejos del punto de partida, aunque siempre pretenda la vuelta a casa, al origen:

"La circolarità della lettura (...) rispecchia la scrittura triestina quale circolarità di ricerca e di proposta, che ha trovato ancora una volta (...) un accurato, esemplare emblema della maturità spirituale, intellettuale e poetica di questa città, di questa frontiera dalle mille identità, inquieta e inquietante prima di tutto a se stessa per la sua ambiguità fertile e dissolutrice (...)".<sup>20</sup>

La literatura transforma la vida en escritura, ya que escribir coincide con vivir; la escritura es la forma de inventar ficciones que sirven para revelar o explicar verdades, para aludir siempre a otras dimensiones.

A menudo es la literatura, es el arte el que nos enseña las contradicciones de la existencia y nos ayuda a entender para elegir el camino, para entregarnos al *buon combattimento*, como lo llama Magris.

Todo esto se encuentra en la literatura de Magris a cada paso; sólo se tiene que poner un poco de atención para descubrir, debajo de las palabras, su mayor secreto: él habla de los demás hablando siempre de sí mismo:

"(...) la nostra è una condizione obliqua, di cui si può parlare (...) nel discorso saggistico, obliquo, che prende ad esempio Kafka a pretesto, per



parlare di qualche cosa di cui Kafka è appunto soltanto l'occasione e il pretesto, e che coinvolge e investe la nostra vita. Il discorso saggistico ha avuto, non a caso, nella nostra cultura una grande fortuna, giustificata dall'obliquità oggettiva in cui ci troviamo (...). Così parlare di altri (...) è l'unico vero modo per parlare oggettivamente di se stessi".<sup>21</sup>

La autonomía de su discurso implica siempre la posibilidad de descubrir, detrás de las 'personas' o de las 'máscaras' - no se puede olvidar que la palabra *persona* llega al italiano y al castellano del latín, donde a su vez llegó del etrusco *phersa* con el significado originario de máscara - de sus autores preferidos o de sus personajes, a menudo anónimos, a menudo ex de alguien o de algo, el dibujo de su cara, su autorretrato. Él no quiere esconderse; al contrario, recuerda en cada momento que la vida está llena de otros en los que se vive porque, para bien o para mal, son interlocutores.

Por lo tanto, no hace falta hablar en primera persona, es mejor hablar de sí mismo de manera indirecta. Una manera que se podría, quizá, decir *teatralizada* en el sentido que todos los personajes que se encuentran en sus obras representan en vivo las ideas, los pensamientos, las reflexiones del autor casi como si se tratara de un escenario, donde el aspecto más importante es el diálogo, la relación interpersonal:

"(...) Sono convinto che il significato di ciò che si fa, della vita e dell'azione, sia l'incontro con gli altri. Un bellissimo verso di Gottfried Benn dice: 'vivere significa gettare, inarcare ponti su fiumi che scorrono via'. Credo che l'esperienza fondamentale (...) sia la coscienza di aver gettato questo ponte, di aver instaurato il dialogo con qualcuno, di aver fermato la fuga dell'esistenza nel valore. Rispetto a questo ponte (...) un libro, un'azione, è un mezzo, uno strumento (...)".<sup>22</sup>

En esta concepción de la vida expresada con la metáfora del puente se enmarca también otra importante declaración sobre el valor de la literatura, que nunca, según Magris, puede sustituir a la vida vivida en su realidad de alegría y dolor, de fecundas contradicciones:

"L'esperienza della letteratura, credo, ha senso, e ci fa riconoscere nei grandi testi di poesia un breviario fondamentale della nostra esistenza, se non si dimentica che (...) essi sono uno strumento, un mezzo che va trasceso in nome di qualcosa d'altro".<sup>23</sup>

La lectura - y la escritura, por supuesto - sugiere el autor, nunca es desinteresada; siempre es un medio para expresar algo que está más allá, dentro de quien lee o fuera, en la realidad del mundo.

En muchas ocasiones se le ha pedido a Magris que hablara de la peculiar naturaleza de su lenguaje, bien sea respecto a libros en concreto, bien sea en general. Sus respuestas ponen de relieve que la escritura siempre se va formando mientras escribe, en el sentido que él no elige *a priori* un registro lingüístico; sólo escribiendo materialmente se aclara la naturaleza y el carácter de cada libro. De allí, como una necesidad, se originan las formas, los registros de la escritura, toman cuerpo las palabras y la alternancia de los tonos y de las voces:

"In *Danubio* ci sono molti registri stilistici, proprio perché lo stile deve riprodurre, anzi deve creare nell'atto stesso in cui la rappresenta, la grande varietà di mondi, di culture, di paesaggi, di accenti, di situazioni e di sentimenti del mondo danubiano e dell'odissea che lo attraversa. Lo stile deve rendere la Babele del grande fiume; ci devono essere dunque tante voci diverse, tanti toni (...). In questo senso *Danubio* è, stilisticamente, il contrario di *Un altro mare*, che invece è affidato tutto alla coerenza di una voce sola, quella del protagonista, Enrico, perché tutto è raccontato e visto

con i suoi occhi (...) [in *Danubio*] il mio problema stilistico è stato un altro (...) mimare questo liquido fluire del viaggio, questa armonia con il fluire dell'esistenza (...). Dunque, un linguaggio ironico, giocoso, fantastico; il linguaggio di un io abbastanza fluido, debole, che ama lasciarsi trascinare dalle cose. Ma ci sono invece momenti nei quali quest'io si trova davanti alla sofferenza, al dolore, al male assoluto (...); dinanzi a queste situazioni egli deve trovare improvvisamente un altro linguaggio, il linguaggio forte e morale del sì-sì, no-no (...) il linguaggio del giudizio sulla vita (...). Anche in questo caso, credo che la chiave della soluzione del problema sia stata l'ironia (...). E credo sia qua la chiave della sintesi tra descrizione della realtà e racconto della vita affettiva (...).<sup>24</sup>

En otras circunstancias el lenguaje no sólo se desarrolla sobre registros lingüísticos diferentes, sino que se transforma en una especie de *koiné* muy peculiar, que corresponde de forma evidente a la naturaleza del personaje que aparece en la página. Por ejemplo, en *Un altro mare*, esto ha llamado la atención de los lectores y de los críticos:

"Vorrei chiederle qualcosa sul polinguismo (...) nel romanzo *Un altro mare* (...).  
 (...) Sì, è un aspetto centrale del romanzo (...) un po' in tutto il libro c'è l'idea del linguaggio che articola il tempo, e quindi ha a che fare per forza con lo scorrere del tempo, con la morte (...). Inoltre, il romanzo è essenzialmente lo stile che lo racconta, quella terza persona che è in realtà una prima persona (...). Anche la lingua, quella *koiné*, è peculiarissima: da un lato ha a che fare con la varietà plurilinguistica di quel mondo in generale (...) dall'altro è quella *koiné* particolarissima che era di Enrico, di Michelstaedter e di Nino Paternolli (...) ossia il greco antico e il latino, familiari e integrati nell'esistenza quotidiana come le altre lingue. Naturalmente la lingua di Enrico non può essere proposta come modello, perché Enrico (...) è un personaggio-limite (...). Anche la sua lingua (...) (il romanzo è tutto un monologo interiore epicizzato) si muove sul continuo punto limite tra la felicità e la morte (...). Inoltre, la lingua di Enrico è tutta al presente, perché Enrico vuole vivere soltanto al presente (...) vuole la persuasione (...)."<sup>25</sup>

La escritura de Magris ha llamado también la atención por lo que se refiere a *Danubio*, que en su momento conllevó muchas discusiones y hasta algún problema.

De hecho, tanto la peculiar naturaleza de género mixto como el particular uso

lingüístico de la obra plantearon una serie de reflexiones, enfocadas hacia las dificultades y peculiaridades de la traducción que se recogieron en un simposio en Trieste,<sup>26</sup> donde se discutió largamente el tema, llegando a la conclusión de que muchas veces el traductor entiende mejor que el autor la objetividad del texto y da algunas indicaciones al propio autor.

*"Es como cuando un músico interpreta una partitura, subraya Magris, mientras el crítico la explica. A veces se tienen sorpresas en el sentido que el libro se revela más allá del proyecto de su autor. Un traductor me ha dicho que en 'Danubio' todas las cosas representadas se convierten en el espejo del personaje que viaja. Yo no lo había pensado".<sup>27</sup>*

Claro está que el problema de la traducción empuja a examinar con detenimiento la lengua y sus características en el propio texto que se tiene que traducir y, por lo tanto, a evaluar sus componentes y caracteres:

*"Danubio, come è stato già osservato, è soggetto a due possibili strategie di lettura: l'una, che è mediata soprattutto dalla funzione referenziale del linguaggio, punta, al di là dei significati metaforici, metonimici, allegorici, all'individuazione del senso del messaggio, il senso che trascende la 'tangibile immediatezza quotidiana' <sup>28</sup>; per l'altra, che è mediata soprattutto dalla funzione emotivo-espressiva del linguaggio, diviene primaria l'espressione, ovvero 'l'insieme inscindibile dei significanti e dei significati che la costituiscono'.<sup>29</sup>*

*(...) Lo sviluppo tematico si svolge sull'asse spaziale attraverso l'organizzazione attorno a tappe geografiche, ciascuna delle quali (...) si configura con una propria autonomia (...) pur mantenendo (...) una salda connessione con tutte le altre (...).*

*(...) Lo stile di *Danubio* è un altro elemento che convoglia una duplice lettura. Una costante stilistica del testo consiste (...) nella creazione di binomi, ovvero nella coordinazione sindetica di due nomi, due avverbi, due aggettivi. Questo tipo di struttura (...) costituisce la manifestazione espressiva di uno stile che accomuna il saggio, il racconto e il romanzo contribuendo a sfocarne i confini".<sup>30</sup>*

Se revela con claridad, por medio de la presente cita, cómo el lenguaje, en todas sus manifestaciones, evidentes o sobreentendidas es uno de los fundamentales intereses para los traductores y lectores de Magris. La verdad es también que todos le tienen que agradecer al autor el hecho de que en sus obras siempre hay pistas claras para entrar más en profundidad, para entender que lo que él dice muchas veces tiene también 'otro' sentido parcialmente distinto de lo que se nota a una primera simple lectura, que no se esconde sino que hace un guiño para que se vaya descubriendo poco a poco, ahondando en la verticalidad, aunque el viaje-literatura se desarrolle fundamentalmente en la horizontalidad.

En *Microcosmi* se nota una evidente circularidad también en el ámbito lingüístico, ya que a lo largo del libro vuelven una y otra vez palabras que son como un sutil hilo conductor que guía al lector de uno a otro de los *microcosmi*, caras múltiples de la realidad única del protagonista. El andar se hace sinuoso y sensual gracias al retornar discreto de imágenes y palabras que el lector ya conoce, unificadas y presentes todas en el último fragmento, donde, en una atmósfera onírica, el niño del pez, ya adulto, encuentra a su amigueta del jardín público, la del anillo de cobre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, al cura don Guido, todos reunidos debajo de la cúpula de la iglesia, golpeada por una lluvia incesante, donde los adornos de las paredes dibujan una grande ola que lleva hasta el altar.

Las palabras, en este libro, se transforman, por un lado, en símbolos de toda una realidad concreta y visible, por otro permiten que el lector se acerque a unos términos que, a lo mejor, nunca ha oído pero que son propios de la lengua italiana de las regiones del noreste, que permiten saber de pronto de dónde procede la voz del escritor:

"(...) Questa parte d'Italia, così poco incline alla facilità, non si risparmia il sorriso su quel tanto di comico che ciascuno (...) si porta addosso. È gente che, non avendo mai potuto decidere di nulla, sembra sapere tutto. È anche la mia gente (...). L'Europa di centro è scesa su di loro prima dell'Italia. Sono viaggiatori che amano più di un luogo e ascoltano più lingue. Magris è uno di costoro. Per questo salva anche la nostra. Qualcuno ridurrebbe volentieri l'italiano a duemila parole, come se fosse più popolare cancellare i nomi dati alle singole cose, che sono diverse, e dunque sono diversi. Non sapere la differenza tra un'isola e una velma, una velma e un tapo, e di tutti e tre con le barene, o ignorare che un clinton si può bere. Ma le parole sono storie, sapienze dei gesti, odori, colori, frammenti di natura traversata da esistenze e fatiche e paure e felicità".<sup>31</sup>

Las palabras tienen su propia individualidad así como toda persona tiene que tenerla, sin miedo a las fronteras. Al contrario, sólo cuando el hombre haya comprendido que el límite es bueno en lugar de malo, podrá eliminarlo, ir adelante, crecer y madurar como hombre integral, en la consideración y en el respeto hacia todos los demás. En esta tarea la literatura puede ser fundamental:

"(...) La littérature enseigne à franchir les limites, mais elle consiste à tracer les limites sans lesquelles il ne peut même pas exister de tension pour les dépasser afin de rejoindre quelque chose de plus haut et de plus humain (...). La littérature est en soi une frontière et une expédition à la recherche de nouvelles frontières; un déplacement et une instauration de frontières. Toute expression littéraire, toute forme est une frontière, un seuil, une zone aux confins d'innombrables éléments, tensions et mouvements différents, un déplacement des frontières sémantiques et des structures syntaxiques, un démontage et remontage continu du monde et de ses images (...). Dans ce sens, tout écrivain (...) est un homme de frontière (...). J'ai parlé du langage mais tout ceci vaut également (...) pour le sens même du monde que la littérature articule et désarticule dans un mouvement incessant qui

Dans ce sens, tout écrivain (...) est un homme de frontière (...). J'ai parlé du langage mais tout ceci vaut également (...) pour le sens même du monde que la littérature articule et désarticule dans un mouvement incessant qui est un glissement continu de frontières".<sup>32</sup>

- 
- <sup>1</sup> C. Magris, *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, cit., pág. 23.
- <sup>2</sup> C. Magris, *Danubio e post-Danubio*, conferencia presentada en el curso de verano en El Escorial, cit.
- <sup>3</sup> *Microcosmí*, cit., pág. 17
- <sup>4</sup> *ibíd.*, págs. 19-20
- <sup>5</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pág. 74.
- <sup>6</sup> R. Barthes, *La grana della voce*, cit., pág. 6.
- <sup>7</sup> C. Magris, *Microcosmi*, cit., págs. 31, 35, 71.
- <sup>8</sup> *ibíd.*, págs. 209-210.
- <sup>9</sup> D. Lodge, *El arte de la ficción*, cit., págs. 194-195.
- <sup>10</sup> C. Magris, *Utopia e disincanto*, cit., fragmento titulado: "Fuori i poeti dalla repubblica?", págs. 22-31.
- <sup>11</sup> *ibíd.*, págs. 40-41.
- <sup>12</sup> Cfr. nota 11, pág. 41 de la presente Tesis.
- <sup>13</sup> R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1972.
- <sup>14</sup> R. Musil, *Il giovane Törless*, Milano, Garzanti, 1978.
- <sup>15</sup> *ibíd.*, págs. 83, 87, 135.
- <sup>16</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse*, cit., págs. 215; 218.
- <sup>17</sup> *ibíd.*, pág. 249.
- <sup>18</sup> M. Freschi, *Quale totalità*, cit., págs. 26-38.
- <sup>19</sup> L. Governatori, *Claudio Magris. L'Ulisse contemporaneo...*, cit.
- <sup>20</sup> M. Freschi, *Quale totalità*, cit., pág. 37.
- <sup>21</sup> C. Magris, *Quale totalità*, cit., pág. 72.
- <sup>22</sup> *ibíd.*, pág. 56.
- <sup>23</sup> *ibíd.*, págs. 61-62.
- <sup>24</sup> E. Belsito, A. Garzia, A. Postorino, G. Riu, P. Tirelli, P. Tolu: "Limes. Frontiera dell'essere...", *Palomar*, cit., págs. 64-65.



---

<sup>25</sup> ibíd., págs. 70-71.

<sup>26</sup> L. Avirovic e J. Dodds, *Umberto Eco, Claudio Magris, Autori e traduttori a confronto*, Atti del convegno internazionale, Trieste, 27-28 nov.1989, Udine, Campanotto,

<sup>27</sup> A. Escala, "La 'misión imposible' de traducir, a debate en Trieste", *La Vanguardia*, 19-XII-1989, pág. 41.

<sup>28</sup> C. Magris, *Danubio*, cit., pág. 101

<sup>29</sup> P. M. Bertinetto, "Formalismo", G. Scaramuzza (a cura di) *Letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984, pág. 172.

<sup>30</sup> L. Tonelli, *Atti del convegno...cit.*, págs. 245-246.

<sup>31</sup> R. Rossanda, "Le frontiere dei ricordi", *Il Manifesto*, *La falpa libri*, 8-5-1997, pág. II.

<sup>32</sup> C. Magris, "Considérations sur la frontière", *Croniques Allemandes*, nº. 3, 1994 cit., págs. 22-24.

### *A modo de epílogo abierto*

Como creemos que se ha ido demostrando, Claudio Magris a través de toda su obra manifiesta un interés constante por el problema de la frontera que atrae su atención desde innumerables perspectivas, ocupando un lugar destacado no sólo en su reflexión literaria y en sus ensayos sino hasta en su vida cotidiana y en sus intervenciones en público o en los artículos del *Corriere della Sera*.

Está claro que, al tratarse de un autor vivo y que continúa su producción literaria y su actividad, además de su compromiso social, toda conclusión se debe considerar provisional, expuesta y abierta a posteriores revisiones y aclaraciones. Por esto, ya que hay que escribir un 'final' se ha elegido un *epílogo abierto*, intentando respetar la característica peculiar de la literatura contemporánea, o sea el dinamismo, la posibilidad de movimiento hacia una gran cantidad de direcciones ninguna de las cuales ya preestablecida. Con todo, si bien es verdad lo anterior, igualmente lo es que a estas alturas de su producción, Magris presenta unos elementos diferenciales y característicos que permiten establecer constantes tanto en su producción como en sus actitudes sociales, al igual que etapas claramente diferenciadas en su escritura, lo que le lleva *necesariamente* a la elección del género.

Dicho todo esto, se recuerda que el tema de la frontera tiene una historia larga y bien enraizada que se puede seguir a través de los múltiples aspectos de la trayectoria de Magris como autor de novelas y ensayista y que empieza con el hecho de haber nacido en la ciudad de Trieste, ciudad fronteriza que marcó al autor de una forma profunda y definitiva, empujándolo al análisis de una realidad peculiar que se filtró, desde el principio, en toda su obra.

La reflexión sobre el tema de la ciudad-frontera ocupó sus años en Turín, donde Magris estudió su carrera universitaria y desde donde, gracias a la distancia, pudo aclarar de forma crítica y racional, ilustrada se podría decir, el peso positivo y negativo a la vez del hecho de haber nacido en Trieste y de haber allí experimentado desde muy pequeño lo que quería decir frontera.

Estas reflexiones, corroboradas por un estudio atento y sensible, crítico y apasionado, nunca faccioso, con el paso del tiempo adquieren consistencia en el ensayo, escrito con A. Ara, *Trieste. Un'identità di frontiera*. Aquí se analiza la literatura, la cultura, la historia de la ciudad del pasado para dar razón de la peculiar heterogeneidad de la ciudad del presente, donde todo continúa existiendo contemporáneamente, donde la realidad es, aún hoy en día, - como aclara el mismo autor en la Entrevista en el Apéndice - la de un crisol de culturas, de una vocación plurinacional, de una diversidad palpable, de un constante cruce de fronteras.

Haber asistido, de niño, a hechos históricos de especial relieve, que sólo se dieron en esta zona de Italia, como la llegada de los Cosacos buscando una patria fuera de sus tierras en otra tierra herida y todavía sangrante por la imposibilidad de encontrar una consistencia definida y clara, marca de forma significativa a Magris. Sólo después de una larguísima gestación, el autor, que hasta el momento se había expresado exclusivamente mediante ensayos, se atreve con el relato propiamente dicho y publica *Illazioni su una sciabola*, donde cobran vida los personajes que se habían quedado dentro de su memoria, fecundándola. La historia del pasado se encuentra, en esta novela breve, con la del presente; la historia personal del escritor con la de los hijos y nietos de los antiguos Cosacos. Es un libro sobre fronteras que produce y anula a su vez las fronteras.

*Illazioni...* marca un cambio muy consistente en la escritura de Magris. Lo que él había expresado anteriormente sólo mediante los ensayos, empieza ahora a expresarlo mediante personajes que se mueven autónomamente y que contienen dentro de sí al mismo autor. Son personajes que no hablan casi nunca en primera persona y que se definen poco a poco, andando, viajando, cruzando fronteras, narrando a través de las voces de los viajeros que se encuentran a lo largo del camino, de las cosas que sus ojos atentos miran.

*Danubio*, una larga novela-ensayo, sigue el curso del río a través de una gran cantidad de gentes, idiomas, geografías tomando como punto de referencia

privilegiado las fronteras, franqueadas hasta en el estilo de la escritura, mezcla entre ensayo y relato, géneros literarios distintos que aquí conviven perfectamente armonizados.

Haber cruzado la frontera entre los géneros literarios para Magris se transforma casi en un reto y nace *Stadelmann*, una pieza teatral donde Magris da al lector una prueba más de su versatilidad, ya que se expresa de una forma totalmente nueva. Se trata de la puesta en escena del drama de los últimos días del viejo Stadelmann, ex sirviente de Goethe, que siempre ha vivido a la sombra del gran poeta y que acaba su vida suicidándose. Es significativa su respuesta a la pregunta de por qué una pieza teatral: Magris contestó que había '*ascoltato e visto muoversi sulla scena il personaggio*' y que, entonces, nada podía hacer sino darle vida sobre un escenario. El mismo Stadelmann había cruzado la frontera entre el relato y el teatro.

La vida moderna, que empuja al hombre a mirar siempre hacia delante, que le impide dar vuelta atrás, reflexionar sobre sí mismo, detenerse para saborear el momento presente, o sea el tema vital de la frontera entre *persuasione e rettonica*, para utilizar los términos de la filosofía de Michelstaedter que el propio Magris adopta, es el eje de *Un altro mare*, la primera de las obras que los críticos han definido como auténtica novela. El protagonista, Enrico Mreule, amigo de Michelstaedter, busca la perfección de la *persuasione* y acaba por aislarse totalmente del mundo testimoniando la quiebra de toda búsqueda de

absoluto. Dice Magris que está de acuerdo con las preguntas que se planteó Enrico Moreale, pero no con las respuestas. O sea, que la frontera entre mundo real e ideal tiene que existir para marcar los límites, para que el hombre no llegue a la autodestrucción huyendo siempre hacia adelante, hacia un no lugar donde todo resulta inútil y oscuro.

El relato *Il Conde* es el monólogo de un anónimo barquero del río *Douro* que rememora toda su vida marcada por malentendidos, soledad, amores amargos y frustrados mientras saca del agua los cadáveres de los ahogados ayudando al Conde, su jefe, se podría decir, y casi dueño de su vida. Es un duro autoexamen que concluye con una sabia y *persuasa* aceptación de la realidad en sí como mezcla insondable de bien y mal, coexistencia de vida y muerte, sin que haya frontera posible.

Por segunda vez en la trayectoria de Magris el lector se encuentra ante una pieza teatral: *Le voci*. Es un acto único que se desarrolla por medio de una voz humana, la de un hombre, que monologa escuchando voces de mujeres grabadas en los contestadores de los teléfonos. La idea de fondo es que el miedo del protagonista a la vida real es tan grande que él se cuida mucho de no traspasar la frontera que separa las voces virtuales de las reales. La existencia de esta frontera representa su única posibilidad de supervivencia en un mundo que él vive como constante agresión.

Con *Microcosmi*, libro reciente y peculiar, Magris retoma con fuerza renovada el tema de la frontera, esta vez entre lo pequeño y lo grande, dando al público nuevas claves de lectura de su obra. Mediante la unicidad del protagonista, Magris consigue anular toda frontera y contemporáneamente elevar un himno a los límites, que son los que definen las individualidades, las peculiaridades a las que no se debe renunciar. Las fronteras se representan aquí como *franqueables y necesarias a la vez*; son la esencia de la vida, como lo es la ironía, frontera también entre lo cómico y lo trágico, cruzada más y más veces en viajes de ida y vuelta que ensanchan o estrechan su ámbito trazando círculos donde se comprende, sin parar, toda la vida individual y cósmica, como en los círculos de los troncos cortados de los árboles.

Llegados a este punto, merece la pena subrayar una vez más, retomando cuanto se ha dicho en la introducción y enlazándolo con lo que el propio Magris expone en la Entrevista, realizada al final del presente estudio, que toda su obra literaria, además de tener como fundamental el tema de la frontera, es en sí misma un cruce continuo de fronteras.

También merece la pena añadir que todo lo que se ha puesto de relieve nace de la peculiar manera que tiene Magris de concebir una obra narrativa. Su fin más evidente no es puramente literario, sino es la voluntad de comunicar unas convicciones éticas, expresar, aunque sin pretender nunca ser maestro de nadie, un mundo de valores morales que no se dan una vez para siempre, que

en nuestro mundo moderno parecen perdidos, hasta el punto de que la otra cara de la moneda - la fragmentación tremenda del yo, el caos que nos rodea - se ha vuelto más evidente que nunca, y que, en cambio, justamente por no declararnos derrotados, se deben de perseguir, buscar con tesón sin miedo a la fatiga y al esfuerzo.

El hombre contemporáneo, desde el principio del siglo XX, ha puesto en duda, ha experimentado sobre su piel la pérdida de valores, considerándolos irrecuperables, haciendo, en el mejor de los casos, de esta conciencia la base de muchas obras de arte.

En este punto interviene Magris: los valores existen todavía. Hay que volver a buscarlos; no importan las caídas, los errores, la oscuridad: la Tierra Prometida, *Itaca*, por decirlo con sus palabras, existe en cuanto existe la búsqueda, no en cuanto que se pueda llegar a ella y poseerla de forma definitiva.

A Magris lo que le importa es el hombre con su forma de ser y de actuar en el presente, su manera de relacionarse con la realidad y, sobre todo, con lo demás hombres, todos y cada uno de los cuales tiene su peculiar importancia en cuanto individuo único e irrepetible que forma parte de una gran estructura en la que intenta encontrar, a veces consiguiéndolo, a veces no, su significado, su sitio, su valor.



Claro está que no es fácil para nadie encontrar su sitio en el mundo, pero, dice Magris, se tiene que andar, andar sin cansarse, sin dejarse llevar por el pesimismo ni atrapar por sueños extremos y absolutos que siempre son destructivos y autodestructivos. Lo que hace falta se podría definir con las palabras con las que Gramsci definió a Leopardi: "*Il pessimismo della ragione, l'ottimismo della volontà*". [cfr. Cap. 4, nota nº 97, pág. 115].

Así, en la obra de Magris, todos los personajes recuerdan al lector que es fundamental actuar en cada momento pensando que ningún hombre es perfecto. Es justamente gracias a esta conciencia por lo que se puede mirar a todos y cada uno de los demás con una mirada abierta y positivamente cómplice, llena de la antigua *pietas* que no es otra cosa sino el esfuerzo de reconocerse en los demás.

Todo esto es lo que nos ha llamado la atención hacia Magris desde hace muchos años y es lo que constituye la atracción duradera de su obra: un humanismo que no se encuentra sólo en su escritura, sino que se pone de manifiesto en su persona y en su vida cotidiana. Recordamos, por ejemplo, su hábito de escribir en los cafés, en medio de la gente; su afición por las *osterie* de Trieste, donde se encuentra a gente de toda clase; su amable cortesía en contestar a cartas y llamadas de los lectores; su disponibilidad nunca formal hacia quien se dirige a él en busca de auxilio, consejos, diálogo.

Y además un laicismo muy peculiar, que, según lo que ha declarado una y otra vez, quiere decir ser libre de cualquier ídolo, de cualquier forma de intolerancia y de exceso; no engañar y, sobre todo, no autoengañarse; tener el valor de reconocer los propios errores.

Testimonio de todo esto se puede encontrar en la Entrevista que aparece en el Apéndice, donde Magris demuestra, una vez más, que su forma de escribir corresponde perfectamente a su forma de ser; quizá él sea un hombre antiguo y moderno al mismo tiempo, o, mejor dicho, un hombre *tout court*, con la cualidades y los defectos, las seguridades y los miedos, las luces y la oscuridad de cada hombre.

Intentar reconocerse a si mismo es reconocer al otro, es empezar a franquear la frontera que nos separa del otro sin querer que el otro renuncie al *limes* que garantiza su individualidad única, llegando a ser igual que nosotros.

En una palabra, se trata de respeto, incondicional y desinteresado, hacia la persona. Se podría definir un respeto ilustrado, que cada uno debería volver a aprender en un mundo, el nuestro, que se inclina cada vez más hacia la oscuridad del poder y de la violencia disfrazada con miles de máscaras socialmente aceptadas o difíciles de desenmascarar.

Como aportación personal del presente trabajo, creo que ya puedo proponer

una definición de la obra de Magris como '*pensamiento en movimiento*', un pensamiento que nunca se para en la autocomplacencia esteril y peligrosa. Se podría demostrar muy fácilmente gracias, por ejemplo, a su peculiar capacidad en entrelazar géneros literarios, gracias a su peculiar experiencia en los viajes, y, quizá, también a su predilección por las aguas, las fluyentes de los ríos, símbolo de la vida, pero, sobre todo, la del mar, símbolo extremo de la *persuasione*, de la quietud y, contemporáneamente, fuente inagotable de la vida que vuelve a nacer, con su fuerza y su misterio.

Especialmente interesante parece, a este propósito, el título de su última obra, *Utopia e disincanto*, donde los dos términos, en aparente oposición, sugieren la dialéctica vital que reconfirma la definición *gramsciana* que se ha utilizado anteriormente.

YVONNE AVERSA

## CLAUDIO MAGRIS: LA LITERATURA DE FRONTERA

Tesis doctoral dirigida por el

Cat. Dr. MANUEL GIL ESTEVE

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1999

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

La presente bibliografía no pretende en absoluto ser exhaustiva; de hecho, la producción de Magris es enorme, ya que, además de sus ensayos y novelas se tendrían que considerar sus numerosos artículos en el *Corriere della Sera*, en otros periódicos y revistas italianas, sus prefacios, intervenciones en congresos, participaciones en tertulias radiofónicas y un largo etcétera.

Por lo tanto, se ha decidido presentar, del autor, sólo las obras utilizadas y consultadas para la realización de la presente tesis doctoral, que se enumerarán por orden cronológico.

En cambio, las obras de la bibliografía crítica, teoría y obras literarias (apartado 4) se enumerarán por orden alfabético para mayor facilidad de consulta.

Para los artículos, las entrevistas, las críticas que se encuentran en revistas o periódicos se ha decidido seguir los criterios bibliográficos expuestos en: U. Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani Tascabili, 1994 (XXI ed.), págs. 79 y 85, ya que, analizando numerosas bibliografías, también de textos científicos, se ha observado que es la más comunemente adoptada por su inmediatez de consulta.

Para una bibliografía completa de Claudio Magris hasta final de Diciembre de 1995, que incluye también todas las colaboraciones a revistas y periódicos, se remite a la tesis de: Luca Bani, *La narrativa di Claudio Magris da "Illazioni su una sciabola" a "Le voci"*, dirigida por la profesora Matilde Dillon Wanke, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Bergamo, Anno Accademico 1995-96.

Los apartados de la presente bibliografía son los siguientes:

1. Bibliografía de Claudio Magris;
2. Bibliografía general sobre Claudio Magris:
  - 2.1) monografías;
  - 2.2) artículos, ponencias etc.
3. Bibliografía sobre las obras analizadas en la presente tesis;
4. Bibliografía crítica, teoría y obras literarias citadas y utilizadas en la presente tesis.

## 1. BIBLIOGRAFÍA DE CLAUDIO MAGRIS

### Obras monográficas

*Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna,*

Torino, Einaudi, 1963, 1988, 1996.

*L'anarchico al bivio. Intellettuale e politica nel teatro di Dorst,* (in collaborazione con C. Cases),

Torino, Einaudi, 1974.

*Dietro le parole,*

Milano, Garzanti, 1978.

*Itaca e oltre,*

Milano, Garzanti, 1982, 1991.

*Trieste. Un'identità di frontiera,* (in collaborazione con A. Ara),

Torino, Einaudi, 1982.

*L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna,*

Torino, Einaudi, 1984.



*Illazioni su una sciabola,*

Milano-Bari, Cariplo-Laterza, 1984; Pordenone, Studio Tesi, 1986; Milano, Garzanti, 1992.

*Quale totalità. Dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini,*

Napoli, Guida, 1985.

*Danubio,*

Milano, Garzanti, 1986, 1990, 1997.

*Stadelmann,*

Milano, Garzanti, 1988.

*Un altro mare,*

Milano, Garzanti, 1991, 1998.

*Il Conde,*

Genova, Il Melangolo, 1993.

*Le voci,*

Roma, Edizioni dell'Elefante, 1994; Genova, Il Melangolo, 1995.

*Microcosmi,*

Milano, Garzanti, 1997, 1998.

*Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno,*

Milano, Garzanti, 1999.

Introducciones, traducciones, prefacios, ensayos en volúmenes con otros  
autores.

"Introduzione", *Gli elisir del diavolo*, de E. T. A. Hoffmann,

Firenze, Sansoni, 1966, págs. 7-17.

Traduzione: H. Ibsen, *Un nemico del popolo*,

Verona, Anteditore, 1974.

"Introduzione", *Il processo*, de F. Kafka,

Milano, Mondadori, 1975, págs. IX-XLVI.

Traduzione: H. Ibsen, *Drammi. Un nemico del popolo / Spettri*,

Milano, Garzanti, 1976.

"Svevo e la cultura tedesca a Trieste", *Il caso Svevo*, scritti di E. Apih (et al.), a cura di G. Petronio,

Palermo, Palumbo, 1976, págs. 37-56.

Traduzione: H. Von Kleist, *La brocca rotta*, (in collaborazione con G. Pressburger),

Trieste, Edizioni del Teatro Stabile, 1977.

"Razionalità del negativo", *Dopo Lukács*, a cura di P. Chiarini e A. Venturelli, Bari, De Donato, 1977, págs. 115-142.

Traduzione: A. Schnitzler, *Al pappagallo verde / La contessina Mizzi*,

Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1978 ( ahora: Milano, Mondadori 1979).

"Biagio Marin", *Poesia Italiana del Novecento*,

Milano, Garzanti, 1980, págs. 355-361.

"Io sono un golfo", introduzione a B. Marin, *Nel silenzio più teso*,

Milano, Rizzoli, 1980.

"La curva e il cerchio", *Congiungimenti*, de R. Musil,

Roma, Newton Compton, 1981, págs. 9-16.

Traduzione: H. Ibsen, *John Gabriel Borkmann*,

Roma, Officina Edizioni, 1981.

Traduzione: A. Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*,

Trieste, Edizioni del Teatro Stabile, 1987 (ahora en: Torino, Einaudi, 1988).

"Nota del traduttore", G. Büchner, *Woyzeck*, traduzione di Claudio Magris,

Venezia, Marsilio, 1988.

"Presentazione", *Intellettuale a Auschwitz*, de J. Amèry,

Torino, Bollato Boringhieri, 1987, págs. 7-14.

"Trieste e la Venezia Giulia" (in collaborazione con A. Ara), *Letteratura Italiana.*

*Storia e geografia*, (a cura di A. Asor Rosa), vol. IIIº (*L'età contemporanea*),

Torino, Einaudi, 1989, págs. 797-839.

"Magris Claudio", *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese,

Milano, Leonardo, 1990, págs. 204-207.

"Para una filología del mar", *Breviario mediterráneo*, de P. Matvejevic,

Barcelona, Anagrama, 1991, págs. 7-13.

"Impossibile ma necessario", *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto. Atti del convegno Internazionale. Trieste, 27-28 novembre 1989*, (a cura di L. Avirovic e J. Dodds),  
Udine, Campanotto, 1993, págs. 169-174.

"Prefazione", *Medea: tragedia in cinque atti*, de F. Grillparzer, a cura di M. Longo, traduzione di Claudio Magris,  
Venezia, Marsilio, 1994, págs. 9-14.

"Danubio e post-Danubio" texto de la conferencia leída en los *Cursos de Verano* de la Universidad Complutense de Madrid, 4 de julio de 1994.

"Sui sentieri della liberazione", *Un mese col Buddha*, de F. Marcoaldi,  
Milano, Bompiani, 1997, págs. 5-14.

#### Ensayos y artículos en periodicos y revistas.

"Mitteleuropa: il fascino di una parola", *Lettera internazionale*, IV, nº 17, estate 1988, págs. 11-20.

"Va in scena Magris, all'ombra di Goethe (breve estratto dal dramma *Stadelmann*)", *Corriere della Sera, Cultura*, 23 ottobre 1988, pág. 1.

"Un'indimenticabile pallina di carta", *Corriere della Sera*, 12 marzo 1989, pág. 3.

"El titiritero de Madrid", *El País*, 30 de Abril de 1989, pág. 11.

"Lezioni di musica: uno spartito per il 1992", (racconto), *Corriere della Sera*, 28 maggio 1989, pág. 3.

"I libri della mia vita", *Corriere della Sera, Cultura*, 4 giugno 1989, pág. 3.

"Ignota 'Spoon River' per gli strani tipi di Castiglia", *Corriere della Sera*, 24 settembre 1989, pág. 3.

"En las islas afortunadas nos encontramos en Europa", conferencia leída en el ciclo: *Escritores ante el fin de siglo*, Gobierno de Canarias, Madrid, Mariar, 1990; luego: "Alle Isole Fortunate ci si sente in Europa", *Corriere della Sera*, 21 aprile 1990, pág. 3.

"Io, pescatore di anime morte", *Corriere della Sera, Cultura*, 23 dicembre 1990, pág. 3.

"Agli estremi confini del cuore" (anticipazione da *Un altro mare*), *Corriere della Sera*, 15 settembre 1991, pág. 1.

“Danubio e post- Danubio”, *Rivista di Studi Ungheresi*, nº 7, 1992, pág. 21-32.

“Chi è dall'altra parte? Considerazioni di frontiera”, *Nuova Antologia*, anno 127º, fasc. 2182, aprile-giugno 1992, págs. 50-61.

“Intervento su ‘Un altro mare’”, *Il Vieusseux*, nº 14, maggio-agosto 1992, págs. 122-131.

“Valcellina. Tornando a casa”, *Corriere della Sera*, 7 giugno 1992, pág. 21.

“El Danubio pudo haber nacido en un canalillo de desagüe”, *El País*, 11 de junio de 1992, pág. 21.

“La montagna incantata: il Nevoso”, *Alisei*, nº 3, dicembre 1992, pág. 124-141.

“Magris: quel liceo mi ha svelato l'ironia e la libertà”, *La Stampa*, 16 giugno 1993.

“El instituto, mi primer amor”, *El País*, *La escuela del mañana*, 14 de octubre 1993, pág. 3.

“Nazionalismi e micronazionalismi”, *Nuova Antologia*, anno 128º, fasc. 2188, ottobre-dicembre 1993, págs. 143-154.

"Sarajevo mon amour", *La Règle du jeu*, n° 9, gennaio 1993.

"Biografie imperfette", *Anterem*, n° 48, I° semestre 1994, págs. 32-35.

"Medea tragedia dello straniero", *Corriere della Sera*, 17 aprile 1994, pág. 21.

"Vecchi e bambini alleati nella libertà", *Corriere della Sera*, 10 luglio 1994, pág. 19.

"Canetti. Strenuo custode della vita", *Corriere della Sera*, 19 agosto 1994, pág. 21.

"Las plagas", *El País 20 años, Semanal Número Extra*, 5 de mayo de 1996, págs. 269-272.

"Tra Danubio e il mare", *Quaderni della scuola italiana di Madrid*, n° 4, giugno 1996, págs. 85-92

"Noi e loro: L'Europa e le sue lacerazioni", *Il Notiziario della Banca Popolare di Sondrio*, n° 75, dicembre 1997.

"Trieste. Quel giardino dove il gioco è legge" (stralcio da *Microcosmi*), *Corriere della Sera, Cultura*, 26 febbraio 1997, pág. 23.



"La lezione del servo Stadelmann", *Corriere della Sera*, 10 luglio 1997, pág. 23.

"Bisiachi", *Corriere della Sera*, 21 settembre 1997.

"Australia. Il futuro ha un rimorso antico". *Corriere della Sera*, 13 giugno 1998, pág. 33.

"Australia. Sulle sponde del nulla. Oltre il mare c'è il vuoto, fino all'Antartide e al Polo Sud", *Corriere della Sera*, 17 giugno 1998, pág. 31.

"Al 'Mentitoio' di Madrid. La vita è finzione. Va in scena al bar", *Corriere della Sera*, 25 novembre 1998, págs. 24-25.

"I classici al tempo del terziario", *Corriere della Sera*, 21 febbraio 1999, pág. 23.

### Entrevistas

G. Ziani, "Magris: 'Sul Danubio ho trovato il cuore dell'Europa' ", *Tuttolibri*, (inserto de *La Stampa*), nº 524, 1º novembre 1986, pág. 4.

J. L. Reina Palazón, "Danubio abajo, hacia los sueños", *Quimera*, nº 85, 1989, págs. 30-38.

M. Monmany, "Claudio Magris: una identidad de frontera", *Diario 16*, 15 julio 1989, pág. 23.

P. Ruffilli, "Intervista", *L'anello che non tiene*, nº 1, vol. II, primavera 1990, págs. 47-57.

J. O. Prenz, "Los viajes, la escritura, las migraciones. Conversación fronteriza entre Claudio Magris y Juan Octavio Prenz", *Archipelago*, nº 9, 1992, págs. 117-125.

E. Belsito, A. Garzia, A. Postorino, G. Riu, P. Tirelli, P. Tolu, "Limes. Frontiera dell'essere, cerchio che si chiude", *Palomar, Quaderni di Porto Venere*, nº 1, primavera 1992, págs. 51-72.

F. De Melis, "Il mondo a testa in giù", *Il Manifesto*, 25 aprile 1992, pág. 11.

E. Cipriani, "Frontiera del mare, frontiera del cuore", *Laguna*, nº16, settembre-ottobre 1993, págs. 32-40.

"Paesaggio con figure" texto inédito de emisión radiofónica de la R.A.I. italiana, canal 3, del 14 de febrero 1993, ( en el Apéndice).

X. Moret, "El peso de la historia es mucho más intenso de lo que pensábamos", *El País*, 20 de enero de 1994, pág. 30.

A. M. Mori, "Qui io so chi sono", *La Repubblica*, 4 agosto 1994, pág. 27.

"Entrevista a Claudio Magris", [http://www. Alice.it/news/interv/magris.htm](http://www.Alice.it/news/interv/magris.htm), 1996.  
[sin autor].

P. Rumiz, "Perché il paesaggio è diventato protagonista del nostro immaginario? Risponde Claudio Magris", *La Repubblica, Supplemento*, 21 aprile 1998, págs. 171-174.

M. A. Villena, "Claudio Magris explica que el viaje da sentido a la vida y a la literatura", *El País, La Cultura*, 22 de octubre de 1998, pág. 35.

C. Stajano, "Magris. Le frontiere della speranza", *Corriere della Sera*, 26 gennaio 1999, pág. 23.

M. Monmany, "Claudio Magris: cuando no sabes bien quién eres, te pones a escribir", *El País, Babelia*, 6 de febrero de 1999, págs. 10-11.

S. Alameda, "Claudio Magris. Ahora tenemos una Europa muy desunida. Es un momento muy peligroso", *El País Semanal*, nº 1182, 23 de mayo de 1999, págs. 18-28.

## 2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE CLAUDIO MAGRIS

### 2.1 Monografías

L. Governatori, *Claudio Magris. L'Ulisse contemporaneo, protagonista di una straordinaria avventura dello spirito. (La sua opera dal 1963 al 1986)*, Milano, Officina Grafica Sabaini, 1988.

E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Vitali & Moretti, 1997.

### 2.2. Artículos y ponencias.

T. Perlini, "Magris, o della rievocazione al quadrato", *Nuova Corrente*, nº 63, 1974, pág. 172.

G. Cabibbe, "La visione del nichilismo in Claudio Magris", *Nuova Antologia*, fasc. 2170, aprile-giugno 1989, págs. 179-208.

AA. VV. *Una vita per la letteratura*, Premio Europeo Agrigento, 27-29 novembre 1992,  
Agrigento, Sarcuto, 1992.

AA.VV. *Dedica a Claudio Magris*, (a cura di C. Cattaruzza),  
Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 1999.

### 3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LAS OBRAS ANALIZADAS EN EL PRESENTE TRABAJO.

#### 3.1. Bibliografía sobre: *Illazioni su una sciabola*.

P. Milano, "Cosacchi in Carnia", *L'Espresso Cultura*, nº 42, 21 ottobre 1984, pág. 123.

G. Pacchiano, "La prima volta di Claudio. Un genere nuovo per Magris: la narrativa", *Europeo*, nº 45, 10 novembre 1984, pág. 39.

S. Giovanardi, "Il cosacco che morì due volte", *La Repubblica*, 6 dicembre 1984, págs. 20-21.

G. Cabibbe, "Claudio Magris: dal saggio al racconto", *Nuova Antologia*, nº 2157, gennaio-marzo 1986, págs. 452-456.

M. B. Guardi, "La disperata epopea dei cosacchi in Friuli", *Messaggero Veneto*, 26 settembre 1986, pág. 16.

J. Marco, "Conjeturas sobre un sable", *ABC Literario*, 21 de enero de 1994, pág. 11.

R. Saladrigas, "Los territorios de lo fronterizo", *La Vanguardia*, 4 de febrero de 1994, pág. 21.

M. Monmany, "En busca de Kosakia", *Diario 16, Culturas*, 19 de febrero de 1994, pág. XX.

J. L. Panero, "La historia y sus novelas", *El País, Babelia*, 5 de marzo de 1994, pág 14.

### 3.2. Bibliografía sobre: *Danubio*.

F. Marcoaldi, "Signori, era Vienna, non Nashville", *L'Espresso Cultura*, 13 luglio 1986, pág. 115.

O. Del Buono, "Una vita lungo il Danubio", *Corriere della Sera*, 18 novembre 1986, pág. 3.

O. Cecchi, "Danubio, nel fiume della storia", *L'Unità*, 17 dicembre 1986.

L. Mondo, "Danubio dei destini", *La Stampa*, 17 dicembre 1986.



G. Cabibbe, "Il Danubio di Claudio Magris", *Nuova Antologia*, fasc. 2164, ottobre-dicembre 1987, págs. 290-305.

G. Morpurgo-Tagliabue, "Deduzioni letterarie dalla famiglia Magris", *Aut Aut*, nº 222, novembre-dicembre 1987, págs. 128-131.

G. L. Beccaria, "Anse", *L'Indice dei libri del mese*, anno IV, nº 2, febbraio 1987, pág. 13.

J. A. Juristo, "El *Danubio*: un cuaderno de bitácora fluvial", *El Independiente*, 11 de noviembre de 1988.

M. Nadeau, "La leçon du Danube", *Les livres de la Quinzaine*, décembre 1988.

N. Zand, "Le serpent de mer de l'Europe", *Le Monde, Ed. Internationale*, 2 décembre 1988.

M. Monmany, "El mundo perdido", *Diario 16, Culturas*, 5 de mayo de 1988.

J.E. Ayala Dip, "Los datos que lleva el río", *El País, Libros*, 11 de diciembre de 1988, pág. 14.

A. Gándara, "Claudio Magris, un viaje a la memoria", *El País, La cultura*, 16 de enero de 1989, pág. 28.

J. Belmonte, "El mío es un discurso contra las supremacías", *El Periódico de Catalunya*, 22 de enero de 1989.

E. Pieiller, "Aux sources du Danube", *Le Magazine littéraire*, nº 262, février 1989, págs. 77-78.

M. García-Posada, "El Danubio", *ABC Literario*, 4 de febrero de 1989, pág.III.

F. Lessay, "Lectures", *Faits & Arguments*, N.S., Mai 1989, pág. 8.

J. Banville, "A graceful rediscovery of life's minutiae", *The Irish Times*, july 15, 1989.

D. Pryce-jones, "Culture down the Danube", *Financial Times*, july 22, 1989.

C. Welch, "Prodigiously learned guide", *The Spectator*, 5 august 1989, págs. 28-29.

G. Meudal, "Magris et l'arriere boutique de l'histoire", *Liberation, Livres*, 12 août 1990, pág. 22-23.

P. West, "Down a lazy river", *The Washington Post*, 21 January 1990.

M. Pessarrodona, "Quan les impressions es transformen en paraules", *La Vanguardia, Cultura*, 30 de enero de 1990, pág. 10.

N. Shakespeare, "Navigator in history's tumult", *Daily Telegraph*, 1 June 1990.

M. A. Labrada, "El relato de Europa por Claudio Magris", *Sobre la razón poética*, Pamplona, Eunsia, 1992, págs. 63-87.

B. Matamoro, "Fronteras de Claudio Magris", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 156, junio de 1993, pág. 125-130.

L. De Federicis, "A proposito di 'Danubio': un'ironica, tenace resistenza. Claudio Magris risponde a Lidia de Federicis", *L'Asino d'oro*, Anno V, nº 9, maggio 1994, pág. 183-196.

D. Maffia, "Il Danubio di Claudio Magris", *Nuova Antologia*, nº 2191, luglio-settembre 1994, pág. 183-196.

U. Volli, "Danubio. Il fiume di Magris diventa teatro", *La Repubblica*, 17 luglio 1997, pág 25.

### 3.3. Bibliografía sobre: *Stadelmann*.

J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Boringhieri, 1987.

G. Gramigna, "Stadelmann vicino al genio", *Corriere della Sera, Cultura*, 23 ottobre 1988, pág. 21.

G. Benelli, "Claudio Magris, Stadelmann", *Lingua e letteratura*, nº 13, 1989, pág. 201-202.

M. D'Amico, "Stadelmann, vecchietto frastornato dall'ospizio alle stelle", *La Stampa*, 31 gennaio 1991, pág. 23.

G. Von Rezzori, "Todos somos ex..." (diálogo entre Claudio Magris y Gregor Von Rezzori), *Un armiño en Chernopol*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 7-14.

P. Valentini, "La lezione del servo Stadelmann", *Corriere della Sera*, 10 luglio 1997, pág. 23.

### 3.4. Bibliografía sobre *Un altro mare*.

R. Barbolini, "Un grecista nella pampa", *Paragone*, nº 498, agosto 1991, pág. 97-100.

L. Mondo, "Un'ombra di vita", *Tuttolibri*, nº 769, settembre 1991, pág. 2.

R. Bartolini e S. Petrignani, "Fogli d'autunno", *Panorama*, 22 settembre 1991, págs. 96-101.

G. Lagorio, "Carlo e il mare nella vita", *L'Unità*, 30 settembre 1991, pág. III.

R. Minore, "Il sogno, l'utopista e il suo doppio", *Il Messaggero di Roma*, 24 ottobre 1991, pág. 20.

C. Marabini, "Recensione", *Nuova Antologia*, nº 2180, ottobre-dicembre 1991, págs. 256-257.

G. Benelli, "Recensione", *Lingua e Letteratura*, nº 18, primavera 1992, págs. 159-160.

M. Monmany, "Platón en la Patagonia", *Diario 16, Libros*, 19 de marzo de 1992, pág. 18.

J. A. González Sainz, "Las fronteras de la fidelidad", *El País, Libros*, 21 de marzo de 1992, págs. 12-13.

M. García-Posada, "El destierro profundo", *El País, Libros*, 21 de marzo de 1992, pág. 13.

R. Rossanda, "Marca di frontiera", *Il Manifesto*, 29 marzo 1992, pág. 19.

E. Cipriani, "Un altro mare", *Laguna*, nº 16, settembre-ottobre 1993, pág. 41.

D. Fertilio, "Magris, esilio nel cerchio incantato", *Corriere della Sera*, 24 agosto 1996, pág. 21.

### **3.5. Bibliografía sobre: *Il Conde*.**

M. Appiotti, "Il raccattacadaveri di Magris", *La Stampa, Tuttolibri*, nº 872, 18 settembre 1993, pág. 3.

G. Nascimbeni, "Le storie sull'acqua del marinaio Magris", *Corriere della Sera*, 11 dicembre 1993, pág. 35.

C. Marabini, "Recensione", *Nuova Antologia*, nº 2189, gennaio-marzo 1993, págs. 212-214.

L. Stegagno Picchio, "Tre cadaveri in barca", *La Repubblica, Cultura*, 1 marzo 1994, págs. 2-3.

G. L. Beccaria, "Al servizio di Caronte", *L'indice dei libri del Mese*, nº 6, giugno 1994, pág. 10.

E. Pellegrini, "L'inferno assopito di Claudio Magris", *Paragone*, nº 532-534, giugno-agosto 1994, pág. 86-108.

### 3. 6. Bibliografia sobre *Le voci*.

G. Nascimbeni, "Voci lontane, sempre presenti: 'Parlami, ma solo dopo il bip'", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1995, pág. 31.

A. M. Mori, "E dopo il bip lasciate voci, angosce e ossessioni", *La Repubblica*, 11 febbraio 1995, pág. 35.

G. A. Stella, "Non ho lasciato un messaggio dopo il bip", *Sette, Supplemento del Corriere della Sera*, nº 50, 1995, págs. 47-50.

### 3. 7. Bibliografia sobre *Microcosmi*.

F. Marcoaldi, "Il mondo che ho visto", *La Repubblica*, 2 marzo 1997, pág. 39.

O. Pivetta, "Magris, 'Microcosmi' contro il postmoderno", *L'Unità*, 5 marzo 1997.

R. Minore, "Magris, la memoria in una tazzina di caffè", *Il Messaggero*, 12 marzo 1997, pág. 21.

G. Ficara, "Il mondo dal caffè", *Panorama*, 13 marzo 1997, pág. 209.

E. Paccagnini, "Anche i Microcosmi vivono in equilibrio", *Il Sole 24 ore*, 16 marzo 1997, pág. 12.

L. Mondo, "Magris errante tra lagune e colline dei ciliegi", *La Stampa, Tuttolibri*, 27 marzo 1997, pág. 4.

C. Segre, "Piccoli mondi e grandi storie. Uno sguardo a testa in giù", *Corriere della Sera*, 1 aprile 1997, pág. 4.

M. Onofri, "Trieste andata e ritorno", *L'Unità, Supplemento Il diario*, 29 aprile 1997, pág. 59.



G. Beccaria, "Piccoli segni di vita", *L'Indice dei libri del mese*, maggio 1997, pág. 20.

R. Rossanda, "Le frontiere dei ricordi", *Il Manifesto*, *La Talpa Libri*, 8 maggio 1997, pág. I-II.

F. Noiville, "Sur le traces de l'Absent", *Le Monde*, *Livres*, 18 décembre 1998.

J. Barranco, "En nuestro mundo la moral es como la salud, sólo es necesaria cuando falta", *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1999, pág. 39.

E. Cantenys, "Claudio Magris: 'No sabem si la literatura ens ajuda a mirar la vida a la cara o a amagar-la'", *Avui*, 4 de març de 1999, pág. 39.

A. Espada, "La identidad sólo es fértil cuando no se piensa en ella", *El País*, *La Cultura*, 4 de marzo de 1999, pág. 40.

D. Massot, "Magris: 'Lo importante en una novela no es la historia ni las palabras, sino la música'", *ABC Cultura*, 4 de marzo de 1999, pág. 71.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA, TEORÍA Y OBRAS LITERARIAS CITADAS Y UTILIZADAS EN LA PRESENTE TESIS.

Th. W. Adorno, *Minima moralia*, (trad. de J. Ch. Mielke),  
Madrid, Taurus, 1998.

D. Alighieri, *Inferno*, (a cura di N. Sapegno),  
Firenze, La Nuova Italia, 1964.

D. Alighieri, *Purgatorio*, (a cura di N. Sapegno),  
Firenze, La Nuova Italia, 1964.

R. Barthes, *La grana della voce*,  
Torino, Einaudi, 1986.

W. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, (trad. de K. Wagner),  
Madrid, Alfaguara, 1990.

P. M. Bertinetto, "Formalismo", en: G. Scaramuzza, (a cura di), *Letteratura*,  
Milano, Feltrinelli, 1984.

E. Bettiza, *Il fantasma di Trieste*,  
Milano, Mondadori, 1958.

E. Bettiza, *La campagna elettorale*,  
Milano, Mondadori Oscar, 1997.

A. Bioy Casares, *La invención y la trama*,  
Barcelona, Tusquets, 1991.

C. Bologna, "Voce", *Enciclopedia*,  
Torino, Einaudi, vol. 14, 1980.

J. L. Borges, *El hacedor*,  
Buenos Aires, Emecé, 1960.

J. L. Borges, *Obras completas*, vol. II,  
Barcelona, Emecé, 1996.

P. Bozzi, *Fisica ingenua*,  
Milano, Garzanti, 1990.

F. Brioschi, "Teoria e insegnamento della letteratura", *Pubblico* 1978,  
Milano, Il Saggiatore, 1978.

M. Bulgakov, *La Guardia Bianca*,

Milano, Rizzoli B.U.R., 1990.

I. Calvino, *Ti con zero*,

Torino, Einaudi, 1977.

I. Calvino, *Una pietra sopra*,

Torino, Einaudi, 1980.

I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*,

Milano, Garzanti, 1986.

I. Calvino, *Lezioni americane*,

Milano, Garzanti, 1988.

S. Campailla, "Introduzione", *La persuasione e la rettorica*, de C. Michelstaedter,

Milano, Adelphi, 1982.

E. Canetti, *Auto da fé*,

Milano, Adelphi, 1967.

E. Canetti, *La provincia dell'uomo*,

Milano, Adelphi, 1979.

M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*,  
Milano, Bompiani, 1976.

U. Eco, *Lector in fabula*,  
Milano, Bompiani 1991.

U. Eco, *Come si fa una tesi di laurea*,  
Milano, Bompiani, 1994.

A. Escala, "La misión imposible de traducir a debate en Trieste",  
*La Vanguardia*, 19 de Diciembre de 1989.

Euripide, *Medea*,  
Firenze, La Nuova Italia, 1970.

A. Ferrero, *Il cinema di P. P. Pasolini*,  
Milano, Mondadori, 1978.

A. Fontana e J. L. Fournel, *Letteratura Italiana, Le questioni*, ( a cura di A. Asor  
Rosa),  
Torino, Einaudi 1986.

U. Foscolo, *Prose varie d'arte*, (a cura di M. Fubini),  
Firenze, Sansoni, 1951.

J. W. Goethe, *Teoría de los colores*,  
Valencia, Artes Gráficas Soler, 1992.

G. Gramigna, *Il testo nel racconto*,  
Milano, Rizzoli, 1975.

G. Grazzini, *Gli anni sessanta in cento film*,  
Bari, Universale Laterza, 1977.

H. Hesse, *Poesie*, (a cura di M. Specchio),  
Parma, Guanda, 1978.

F. Hölderlin, *Poesie*,  
Torino, Einaudi, 1976.

J. P. Jacobsen, *Romanzi e Novelle*, (a cura e con prefazione di V. Santoli); trad.  
it. di G. Gabetti,  
Firenze, Sansoni, 1954.

G. Leopardi, *Canti*,

Milano, Rizzoli, B.U.R., 1974.

G. Leopardi, *Pensieri*,

Milano, Adelphi, 1982.

D. Lodge, *El arte de la ficción*,

Barcelona, Península, 1998.

Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*,

Madrid, Istmo Fundamentos, 1988.

G. Lukács, *L'anima e le forme. Essenza e forma del saggio*.

Milano, S.E., 1991.

C. Luporini, *Filosofi vecchi e nuovi*,

Firenze, Sansoni, 1947.

M. Madieri, *Verde acqua*,

Torino, Einaudi, 1987.

M. Manciolì Billi, *Virginia Woolf*,

Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1975.

A. Manzoni, *Opere*, (a cura di G. Bezzola),

Milano, Mondadori, 1962, vol. III.

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*,

Roma, Gremese 1966.

C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*,

Milano, Adelphi, 1982.

R. Musil, *L'uomo senza qualità*,

Torino, Einaudi, 1972.

R. Musil, *Il giovane Törless*,

Milano, Garzanti, 1978.

Nuovissimo Dardano, *Dizionario della lingua italiana*,

Roma, Curcio, 1980.

F. Ongaro Basaglia e F. Basaglia, "Follia/delirio", *Enciclopedia*,

Torino, Einaudi, vol. 6, 1979.



W. J. Ong, *The presence of the Word. Some prolegomena for Cultural and Religious History*,

New Haven Conn., Yale Univerity Press, 1967, trad. italiana presso:

Bologna, Il Mulino, 1970.

P. Ovidio Nasone, "Methamorfoseon libri XV", (libro III), *L'elegia Latina*, (a cura di S. Rizzo),

Milano, Mondadori, 1969.

P. P. Pasolini, *Medea*,

Milano, Garzanti, 1970.

P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, (a cura di J. Duplot),

Roma, Editori Riuniti, 1982.

Platone, *Gorgia*, (traduzione, introduzione e commento di G. Reale),

Brescia, La Scuola, 1966.

A. Pittoni, *Poesia dialettale triestina*,

Trieste 1978.

L. Pirandello, *Maschere Nude*, vol. 1,

Milano, Mondadori, 1967.

L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*,

Milano, Mondadori, 1977.

U. Saba, *Il Canzoniere*,

Torino, Einaudi, 1961.

S. Slataper, *Il mio Carso*,

Milano, Garzanti, 1968.

S. Slataper, *Scritti politici*,

Milano, Garzanti, 1954.

J. L. Sampedro, *Fronteras*,

Madrid, Colección Crisol, nº 058, 1995.

J. P. Sartre, *Le parole*,

Milano, Il Saggiatore, 1968.

J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*,

Milano, Il Saggiatore, 1968.

L. A. Seneca, *Phaedra*,

Torino, Paravia, 1965.

Sofocle, *Le tragedie*,  
Torino, Einaudi, 1966.

I. Svevo, *Una vita, Senilità, La coscienza di Zeno*,  
Milano, Dall'Oglio, 1975.

F. Tomizza, *Materada*,  
Milano, Bompiani, 1960.

F. Tomizza, *La miglior vita*,  
Milano, Rizzoli B.U.R., 1977.

T. Todorov, "Le categorie del racconto letterario", en: AA.VV., *L'analisi del racconto*,  
Milano, Bompiani, 1972.

G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*,  
Milano, Bompiani, 1979.

F. Vegliani, *La frontiera*,  
Palermo, Sellerio, 1966.

G. Verga, *Tutte le novelle*,

Milano, Mondadori, vol. 1, ediz. VII, 1970.

C. Wolf, *Medea*,

Madrid, Debate, 1998.

## APÉNDICE

## Entrevista

Después de numerosos contactos, la que nos atrevemos ya a calificar de casi asombrosa amabilidad de Magris, bien conocida por sus amigos y por quien le frecuenta aunque sólo sea por motivos de estudio, ha permitido realizar, incluso en el momento en que ya se había concluido el trabajo, una entrevista que, como se podrá comprobar, se presenta muy interesante en función de la tesis.

La grabación, que se realizó en Trieste en junio de 1998, se transcribe en su totalidad en italiano dado que es la 'viva voce' del escritor que habla en su idioma.

Enlazando con lo que, en parte, se adelantaba en el Prólogo, merece la pena recordar que la entrevista tiene como finalidad varios objetivos:

1. corroborar y matizar lo que se ha 'visto' en la tesis;
2. plantear una posible reescritura, un 'repensar', por parte del autor, algunos momentos de su obra, aclarando motivos y ocasiones de su producción literaria;
3. subrayar en la práctica lo que ha sido pilar en la investigación: la ventaja de poder estudiar la literatura contemporánea - la de Magris en el caso específico - como literatura 'en movimiento', corroborando que se enriquece cada vez más gracias a la posibilidad de diálogo con el propio autor, con quien los lectores

pueden discutir personalmente, aportando impresiones, consideraciones, puntos de vista que, a lo mejor, él no se había planteado en el momento de la escritura y con los que el crítico no tiene por qué coincidir aunque sea *condicio sine qua non* su conocimiento en el proceso de esta investigación.

**Pregunta:** In Itaca e oltre<sup>1</sup> Lei ha parlato di Trieste come di un 'collage dove tutto coesiste ed è contiguo'. Ciò è ancora valido, oppure ci sono state variazioni nel tempo? Che cosa è cambiato nella città e, dunque, nel suo rapporto con essa?

**Risposta:** Direi che nell'essenza quel ritratto della città va ancora bene, anche se ci sono state molte variazioni soprattutto nella direzione della "normalizzazione" di Trieste e del suo mondo. Insomma, Trieste è - nel bene e nel male - meno "triestina", almeno mi pare, di quanto fosse. Si potrebbero fare molti esempi: l'accentuato particolarismo, che prima era una delle sue prerogative, e che ora, sia pure in altre forme, è comune a gran parte d'Italia; l'invecchiamento della popolazione, il carattere terziario della città e la diminuzione della sua popolazione, che ancora segnano una sua spiccata caratteristica, ma che sino a poco fa erano in contrapposizione a quello che avveniva in Italia e invece ora appartengono, sia pur in modo meno spiccato, alla tendenza generale. La nuova letteratura dei giovani che sta sorgendo - uno scrittore assai notevole, emerso di recente anche se non certo giovanissimo, è

Pino Roveredo, voce originale che non si inquadra nella stereotipia triestina - mi pare, anche se non ci sono grandi prove significative, si stia giustamente allontanando da quella grande tradizione.

Ma ci sono tante altre sfumature. Questa del *collage* è una caratteristica di Trieste e di molte città della Mitteleuropa, ed è ancora abbastanza vero, come dicevo, proprio perché sono città tenacemente legate ad una fedeltà ossessiva a se stesse e, quindi, a una certa riluttanza al cambiamento, ora in bene ora in male, ora come chiusura al nuovo, ora come fedeltà e così via. Detto questo, come già ti scrivevo, [cfr. Apéndice, Carta fechada 26-1-98, pág. 9] in questi anni Trieste è diventata una città molto più vicina a una media di normale città italiana. Facciamo piccoli esempi: Trieste, negli anni '60, era l'unica città che diminuiva il numero degli abitanti, mentre quando io studiavo lì, Torino li raddoppiava in quattro anni. Quindi c'era questa ombra, diciamo, di *senilità*, che invece adesso, in qualche modo, riguarda tutte le città italiane. Quella peculiarità locale, che veniva vista con insistenza quale prerogativa di Trieste, questa *triestinità*, la incomprensione da Roma, ora è diventata, in forma completamente diversa, molto diffusa. Ce ne rendiamo conto se guardiamo per esempio alla storia dei localismi e alle accentuate rivendicazioni della propria eredità di molte altre città italiane. Il modo, come dicevo è molto diverso, perché a Trieste, per esempio, la Lega può attecchire poco perché c'è la Lista, questo movimento nazional-municipalistico-fascistoide locale che ha più peso e che contemporaneamente rivendica una propria autonomia, ma non contro l'Italia, per la quale siamo noi i veri unici Italiani. Anche questo senso di essere tagliati



fuori, alla periferia della storia, questo senso di disincanto, il vedere più da vicino il socialismo reale, adesso è più diffuso. Quindi, direi che c'è meno differenza. Trieste è meno *derrière*, meno arretrata, se vuoi meno fascinosamente speciale. Io lo considero un bene, perché quando la specialità, la particolarità, anziché essere vissuta spontaneamente, quasi non accorgendosene, diventa una sorta di ragion d'essere, di stereotipo, è veramente pericoloso. E' come avere il distintivo di essere un *buon* figlio, un *buon* padre, anziché un figlio o un padre. La vita va vissuta, come diceva Svevo, dimenticandola. E' per questo che per me è sempre imbarazzantissimo parlare del mio amore per il mare, dire che vado a fare un tuffo a Barcola, perché nel momento in cui uno ne parla, sembra voler esaltare il mare, la vitalità, mentre invece semplicemente sono uno a cui piace il mare e non vedo perché, in questa valle di lacrime, ci si debba negare quelle poche cose lecite, minime, che ci fanno piacere.

Quindi, in questo senso, si è un po' attenuato l'essere speciale di Trieste, che però resta in alcune sue particolarità, come per esempio l'aspetto proteso al futuro della dimensione scientifica, la grande cultura innovatrice che però stenta a entrare nella consapevolezza della città. Quindi c'è ancora, nell'insieme, qualche elemento di resistenza anche se però forse Trieste assomiglia un po' di più alle altre città italiane.

P. Il concetto di "limes", ricorrente nella sua scrittura, coincide con quello di frontiera? che cosa può dire, oggi, del "limes" della persona, dell'individuo?

R. Il concetto di frontiera in me si è andato sempre più allargando fino a che *Microcosmi*, come è stato detto, diventa frontiera non tanto fra paesi, culture, nazioni, ma frontiera *tout court* fra l'acqua e la terra, il sentiero dei cervi e le deviazioni di animali, tra la vita e la morte. [cfr. nota 9, cap. 9, pág. 252].

Diciamo che *limes* e *frontiera* sono molto simili, nel senso che di simile c'è la loro necessità - il *limes* come fatto storico. Io credo molto alla frontiera, cioè credo alla distinzione, non all'ammucchiata dionisiaca né all'omologazione, né soprattutto al vago dionisiaco indistinto in cui tutte le vacche sono nere nella notte. Noi parliamo in quanto io sono io, tu sei tu. Poi, naturalmente, riscopriamo la precarietà di quello che è l'io, il tu, ci si incontra, ci si scontra, ci si ritrova nell'altro e questo è il superamento della frontiera. Infatti anche la frontiera, il *limes*, diventa letale quando è un'ossessione di difesa, un'esclusione. [cfr. Introducción, apartado final de la pág.12; Conclusiones, pág 334, ap. 3].

Come nei luoghi di frontiera, dove spesso c'è un muro invalicabile, non si conosce l'altro, anzi si conosce molto meno che il proprio. Nel *limes* c'è il *pathos*, ecco, direi proprio della *forma*, perché la forma è anche una frontiera. Senza la frontiera non c'è forma, c'è l'indistinto. La forma è anche struggente, perché la forma, per esempio, la forma greca, è la forma di una persona. Un viso che amiamo è una forma; in *Danubio* si dice che una bocca è una forma.

Il *limes* romano è in qualche modo simbolo di tutto questo e quindi la forma implica anche questa commozione, perché è poi destinata a essere comunque cancellata e sbriciolata e sformata non fosse altro dalla morte. In questo senso si ricordano, ricorrono spesso questi temi.

P. Quali autori / letture Le hanno confermato, nel tempo, l' "ossessione" della frontiera?

R. Eh! qua è difficilissimo! Posso parlare a ruota libera, senza ordine di precedenza né di importanza, come mi viene. Ho già raccontato molte volte il mio senso concreto, quell'esperienza della frontiera che tu vedi lì, dietro quella collina e che era la frontiera invalicabile quando io ero ragazzo, il luogo dove cominciava il mondo dell'Est, di Stalin e quindi l'ignoto. Però un ignoto che io conoscevo benissimo perché erano terre italiane, terre che avevano fatto parte dell'Italia e che la Jugoslavia aveva occupato, annesso.<sup>2</sup> Quindi c'era questo senso particolarissimo di qualcosa di completamente noto e ignoto, come ho scritto in un saggio.

Per quanto riguarda gli autori, come sempre debbo rifarmi a Salgari, sia per le frontiere - lui parla di quella del Far West - sia per il senso della varietà del mondo che ho imparato per la prima volta quando avevo sei-otto anni, ancora una volta dai suoi libri,. Questa varietà del mondo è fatta di diversità e le diversità hanno frontiere, frontiere rigide. A me piaceva molto questo senso dell'avventura, questo seguire i vari personaggi, capire poco a poco che i Malesi o i Corsari erano una cosa, i Filibustieri erano un'altra, rendermi conto fin dove c'erano gli uni e dove cominciavano gli altri.

Oltre a tutto questo, anche il *pathos* filosofico delle categorie, che avrei ritrovato poi, ha a che fare con le frontiere. Le frontiere hanno sempre costituito un grande richiamo: per esempio, le frontiere del lontano Occidente erano come

qualcosa da superare.

Ci sono stati poi, per me, molti autori che parlavano di frontiere anche lontane, come Conrad, Melville, Kipling. Mi suggestionavano le invisibili frontiere di quelle città, i racconti di quelle città indiane in cui quando Strickland, il personaggio di Kipling, torna dopo essere stato via anche solo per sei mesi, scopre che già qualcosa gli sfugge, che qualcosa è cambiato. Ero affascinato dagli invisibili confini.

Poi, naturalmente, ci sono i grandi autori della Mitteleuropa con l'ossessione delle frontiere, come Canetti, per il quale la frontiera conta moltissimo. Non dimentichiamo che il dottor Kien<sup>3</sup>, quando cammina per strada, si mette davanti al corpo il libro, la borsa, per difendersi dagli altri, per avere una corazza, innalzare una frontiera. Di Canetti è indimenticabile pure quell'immagine della muraglia cinese,<sup>4</sup> la frontiera per eccellenza, che nasce per difendere l'impero dai barbari e, per paura che non sia abbastanza forte, viene resa sempre più grossa finché finisce per coprire e assorbire completamente tutto l'impero, diventa grossa come tutto il territorio, diventa assoluta.

E poi c'è Kafka, oltre, certamente, a tutti i libri avventurosi.

P. Nelle sue opere appare chiaro che il tema della frontiera è legato a Trieste. C'è stato cambiamento nel tempo? Cioè, oggi, come Le appare la frontiera da un'ottica triestina?

R. Si sono enormemente attenuate quelle che erano, qui, frontiere durissime,

iperfrontiere al quadrato. Qui si sente ancora di più l'allentamento, nel senso che avere avuto per tanto tempo la cortina di ferro a un passo da casa e varcarla adesso senza neanche accorgersene, per cui non ci si ricorda neanche più se si va a mangiare di qua o di là, dà proprio un senso di cancellazione. Si avverte anche l'attenuazione di quelle frontiere invisibili che ci sono in città tra mondo italiano e mondo slavo. Sono frontiere ancora esistenti, perché risentimenti, vecchi rancori, diffidenze esistono da tutte le parti, però anch'esse vanno abbastanza attenuandosi. Quindi direi che da questo punto di vista l'ottica triestina è stata senza dubbio quella che mi ha formato, ma ormai non è più quella che mi fa guardare alle frontiere, perché come dicevo la situazione di Trieste si è modificata e contemporaneamente il tema della frontiera è diventato fondante per la mia letteratura, vuoi come vera e propria frontiera vuoi come esigenza di unitarietà. [cfr. Capítulo 2 y Conclusiones, pág. 327, apartado 1].

P. La frontiera e la ricerca/desiderio di una patria, come e dove si collegano nella letteratura e nella scrittura?

R. Questo è difficile. Alla domanda non si può rispondere perché si dovrebbe ripercorrere tutto quello che ho scritto. Naturalmente si potrebbe dire che quanto più ci si confronta con temi come l'incertezza, la precarietà delle frontiere, il grande tema, anche questo mutuato dalla Mitteleuropa, delle frontiere dell'io, la loro labilità, la "insalvabilità" dell'io, come diceva Mach, maestro di Musil e altri, tanto più allora lo scrivere è un tentativo di vedere le frontiere, verificarle,

costruirle in modo elastico, magari disfarle come Penelope disfa la sua tela per poi riprenderne la tessitura. [cfr. Conclusiones, pág 331, ap. 2.]. Cioè, forse la letteratura è l'unico posto in cui possiamo andare alla ricerca di chi siamo quando non sappiamo chi siamo. Poi c'è anche la ricerca e il desiderio di una patria e la ricerca e il desiderio di fuga...naturalmente. Si sente molto nei miei libri, *Un altro mare*, *Le voci*, oppure il finale del reportage *Viaggio in Australia*<sup>5</sup>... Quell'italiano incontrato in Tasmania dice: "Me ne frego" di fronte a quel mare davanti al quale non c'è niente...c'è solo il nulla prima del nulla, che è poi il Polo Sud. Nello scrivere c'è anche questo aspetto, che è poi un senso di sradicamento, di libertà.

P. Non è doloroso? Sradicamento è sempre libertà e viceversa?

R. Dolorosissima è la disaggregazione, che è una forma peculiare di sradicamento. Si sente molto in Danubio, dove c'è quella pagina, nel capitolo su Vienna <sup>6</sup>. Disaggregazione è quando si disfano quei momenti di comunione particolare tra due o più persone, quei momenti quando si ha la sensazione veramente di essere in armonia col fluire della vita, di qualcosa di irripetibile, di cui il viaggio offre qualche volta alcune realtà e alcune metafore che poi finiscono. La disaggregazione è un momento estremamente doloroso perché è la chiave in cui io sento i commiati della vita. Per farti un esempio, per dirti solo quello che intendo dire, alcuni giorni mirabili che ho passato con Cavallari, Marisa e il figlio di Cavallari a Vienna, sono stati quei giorni in cui tutto era

magico, succedevano cose di tutti i colori, disguidi, felicità, l'armonia era totale. Quando è finito, noi sapevamo che questo finiva e che non era una cosa ripetibile. Questo effettivamente è uno sradicamento. Io credo che uno sradicamento nel senso forte, anche se certamente non è l'unico, purtroppo, è quello di chi, per esempio, perde la città - come Marisa, che ha perso il suo mondo<sup>7</sup> - e l'aspetto di questo sradicamento è doloroso in forma eclatante, perché distrugge le premesse perfino per altre aggregazioni possibili. Sai, l'esperienza dell'esodo, pensavo ieri, (quando ho aggiunto una noterella alla prefazione dei racconti di Marisa) l'esodo, come dimostra la Bibbia e anche l'Eneide, è sempre perdita ma anche rinascita. Non c'è regno costruito senza l'esilio. Questo vale per tutti, questo lo vediamo sempre, ognuno di noi ha la sua piccola Odissea, ma anche la sua piccola Eneide. Io naturalmente sento di più la perdita, ma non tanto di radicamento, - la parola non mi è congeniale perché implica sentirsi rappresentante ufficiale di un mondo, inserito in valori, cose, cultura; invece mi sento nomade anche insegnando a Trieste letteratura tedesca e scrivendo le cose che sai - però comunque certamente è doloroso. Forse, per tornare alla tua domanda, questa ricerca, ogni tanto, di una sorta di apatia è una specie di ricerca di ottundimento, di ottundimento del dolore. Non potendo essere felici si vorrebbe immedesimarsi in una sorta di torpida assenza di felicità. Se vuoi, una specie di narcotico, come nell'episodio dei Lotofagi dell'Odissea, una sorta di cancellazione. Io, anche se ho viaggiato in tutto il mondo, non amo i cambiamenti; anche traslocare al piano di sopra sarebbe per me un piccolo strappo, quindi sono in questa continua tensione perché sento

molto la sensazione del bambino sperduto nel bosco; questo uno se lo porta dietro. Saba diceva che questa è la condizione della poesia, ricordi? che in un poeta devono convivere un bambino che piange e un uomo adulto che sa dominare il pianto. Il modello naturalmente era Dante, che continuamente piange, si commuove, "caddi come corpo morto cade",<sup>8</sup> però si rialza, si risolleva e riprende il cammino.

**P. Trieste è stata, è - oppure no - per Lei e storicamente, esempio di possibilità di convivenza?**

**R.** Trieste lo è stata sì e no, come tutte le città di frontiera. Certamente un reale esempio di convivenza consapevole comincia appena adesso, è cominciato da alcuni decenni. Se no, è stata spesso un luogo complessivamente di scontro. Qui, a differenza che a Gorizia, il mondo sloveno si inurbava, si imborghesiva e si italianizzava. Nell'insieme adesso certamente il giudizio deve essere abbastanza positivo. Su tutta la storia direi di no, perché il meccanismo è stato abbastanza anche di esclusione, certamente.

**P. Quando Le è nata l'idea di voler scrivere?**

**R.** Beh...ho scritto un po' da sempre, perché ci sono delle persone che nascono con la penna in mano, quindi da bambino - tipo sette anni - copiavo per esempio dall'Enciclopedia le voci sul tricheco, perché sempre mi ha affascinato la realtà,



e poi però includevo anche ministorie, ministorielle. Se vuoi, anche qui il modello è il romanzo d'avventura che è molto descrittivo, fino al grande romanzo ottocentesco - Victor Hugo descrive Parigi a volo d'uccello -. Poi copiavo anche le fasi, le vicende storiche di certi paesi. Io, per esempio, ancora salgarianamente, ero affascinato da Francia e Spagna. Copiavo, mi ricordo, a sette anni, senza capire niente, l'elenco dei trattati stipulati tra Francia e Spagna: trattato di Oviedo, di Pamplona, in cui la Francia cede, non so...copiavo e mi ricordavo questi nomi. Poi c'è stato il trattato sui cani, (sai la storia del trattato sui cani!) <sup>9</sup> e poi, storie...ministorie.

**P. Quindi si può dire che il desiderio di scrivere è nato con Lei.**

**R.** Sì, insieme a un grandissimo pudore per quel che riguarda la scrittura cosiddetta diretta, d'invenzione, che io non considero affatto più creativa né più intelligente dell'altra, sia chiaro. [cfr. *scrittura obliqua*, Capítulo 6, pág. 193, apart. 1]. Questo vale per esempi massimi - Platone non è più o meno di Omero, sono cose diverse - e vale per qualsiasi altro livello, anche per un povero diavolo. E là vedo un eccesso, forse, di pudore, probabilmente il pretendere dalla letteratura sempre qualcosa di molto alto, che non vuol dire capolavori, ma anche cose piccole però significative. Come dirti, ecco, io pretendo sempre da ogni cosa che abbia in sé un elemento, un particolare che colpisce. Naturalmente, uno può essere anche un grande piccolo scrittore. Salgari è un grande piccolo scrittore, ovviamente, però nel suo piccolo ha

qualche cosa che ti colpisce come un pugno, qualcosa di unico. E quindi ci sono anche cose piccole e modeste, davanti alle quali tu dici: "Toh, la vita sarebbe, magari per un'ombra, diversa senza questo". E allora naturalmente questo ti blocca molto, perché hai la sensazione di inadeguatezza, la vanità di scrivere magari delle cose anche decorose. Questo forse determina il ritardo, la grande esitazione, come è accaduto per esempio con la storia dei Cosacchi che avevo dentro di me da tanto tempo. Forse non sarebbe venuta fuori, se non ci fosse stato Borges che mi disse: "Ma se la scriva, se è la storia della sua vita!"...Certo che aver tenuto dentro la storia di Krasnov tanto tempo è frutto anche di quel pudore di cui ti dicevo.

P.Quali sono i libri che hanno guidato/suggestionato la sua formazione come scrittore, la sua fiducia nella parola? A chi può dire di "dovere" qualcosa?

R. Ho scritto un saggio, che si chiama *I libri della mia vita*,<sup>10</sup> che è in pratica la relazione che io avevo fatto al Salone dei Libri parecchi anni fa, e là parlo in un certo senso dei libri che mi hanno segnato e insegnato. Queste sono domande che mi mettono sempre in croce, perché io sono estremamente poligamo e negato in questo senso a una cultura da computer, del sì o no. Mi ricordo che una volta non sono stato capace, in quel famoso gioco letterario, di indicare il mio fiore preferito. Indicavo il papavero, poi il fiordaliso, la margherita, poi dicevo...no, ma sì, ma no...Mi sembrava molto difficile. Quindi, anche qui ti posso rispondere a ruota libera. Dunque, intanto ci sono quelle letture fondanti

da ragazzo che ti ho detto: Salgari, moltissimo Kipling, Tolstoj. *Delitto e castigo*. I classici: l'*Odissea*, anche l'*Illiade*, ma soprattutto l'*Odissea*, a cui devo moltissimo. E poi l'*Antico* e il *Nuovo Testamento* sono stati molto importanti, come senso della vita. E poi, butto giù alla rinfusa: Melville, Kafka, moltissimo Flaubert, Laclos, Sterne, Guimarães Rosa, Svevo, Musil. Ma poi sono sicuro che ne restano fuori tanti. Ho letto Leopardi, tanto, tantissimo, proprio molto; Baudelaire, Cervantes, il *Don Chisciotte*, poi molto Oblomov...Mi è difficile, capisci, dire, elencare, perché uno come me vive tra i libri e d'altra parte i libri li considera contemporaneamente come delle cose. Io avevo una straordinaria cultura delle cose più strane e enormi lacune di informazione. Questo per una ragione molto semplice, perché anche verso i libri io mi comporto con una mescolanza di atteggiamenti. C'è tutta la mia componente Kantiana, moralistica, professionale, seria, per cui di quello su cui faccio un corso, di cui devo occuparmi, mi occupo a fondo, con grande senso di responsabilità. Per esempio, non c'è tesi che non legga tre volte: questo fa parte, diciamo, del dovere e allora faccio quello che c'è da fare. Finito il dovere, il vero dovere, allora davvero non esistono doveri intermedi ma solo piaceri, passioni. Per cui, per esempio io credo di essere andato pochissimo nella mia vita ad una esposizione di pittura, non perché non mi piaccia la pittura, ma perché se in quel momento non ho il dovere preciso, non me ne impongo altri. Prendiamo il pittore che mi piace di più al mondo, Rembrandt, che vedrei in qualsiasi momento: se arriva a Trieste una mostra di Rembrandt e io in quel momento non ne ho un bisogno spirituale, veramente non vado a vedere la mostra, esattamente come,

pur amando Tolstoj, non corro a leggere in libreria un libro che c'è e che magari non ho letto. E' la ragione per cui io ho un comportamento molto rozzo nei confronti delle manifestazioni culturali, perché mi comporto verso i concerti, verso le mostre, verso gli eventi esattamente come mi comporto verso i libri. Io so che nella libreria che c'è là dietro ci sono almeno 1000 libri grandi che io non ho letto: non è che mi butto come un pazzo a leggerli. E mi comporterei allo stesso modo se ci fosse Menoukin che viene a suonare mentre io in quel momento voglio andare a fare il bagno in mare. Non me ne importa, direi esageratamente. Questo fa parte anche delle mie difese contro l'invasione dell'esterno, della società, che spesso limita e tende a incanalare nell'ufficialità le attività di chi è ritenuto personaggio in un certo senso pubblico. Così, perciò, magari mi gira di leggere un autore esquimese perché non esiste in me come categoria mentale la categoria della funzione, diciamo così, di interesse culturale-intellettuale. Cioè, non è che a me interessi: "Vediamo la nuova 'ola' degli scrittori spagnoli", non me ne importa in astratto. Se c'è qualcosa che "tac", mi colpisce, magari mi butto dentro senza che nessuno mi inviti o mi spinga. Non è una posa, cerco anche di dissimulare talvolta, perché naturalmente questa cosa non è da ostentare. Queste cose diventano fasulle nell'atto in cui si esibiscono; infatti, spesso mento, dico che ho visto quella mostra, sono andato a teatro, perché se no sembrerebbe una sorta di disinteresse da parte mia, anche se è sbagliato, perché anch'io ho il diritto di dire: "Ma lasciatemi in pace"... La vita è così piena di doveri, di quelli che si devono, devono, devono assolvere, che quelli che non si devono, a un certo punto me li scelgo da solo.

Curiosamente, i libri che mi hanno formato sono solo in piccola misura tedeschi, sono proprio pochissimi, mentre la cultura tedesca sì che mi ha formato. Certo, ci sono Kafka e Musil e poi tante tematiche culturali; però, non è che la Germania mi ha dato i libri come mi hanno dato Melville, Sterne, Guimaraes Rosa, Faulkner, Flaubert, Ibsen, Svevo, Leopardi, Baudelaire.

P. Di Leopardi, che cosa la ha colpito per prima? Lo ha scoperto a scuola oppure lo aveva già letto?

R. E' difficile dire. Certamente la poesia, poi la prosa, è stata amatissima. L'ho letta tanto. Certo, amatissima è la poesia. Ti dirò che di Leopardi sono riuscito a capire abbastanza presto intanto la poesia, questa assoluta poesia che ha la capacità, che mi è tanto vicina, di far sentire il sì nel no. E' questo soprattutto, questa grandiosa denuncia del male di vivere in cui tu senti proprio la presenza di un amore per la vita. Prova a pensare alle *Ricordanze* "Vaghe stelle..." in cui tu senti veramente la presenza di un fascino della vita...Sai, ho amato molto anche l'estremo rigore di questo poeta; c'è in Leopardi qualche cosa del grande materialismo antico a cui io mi sento molto vicino e che coesiste in me, certo, con il grande interesse per l'elemento religioso, metafisico. Però mi sento molto vicino a questo grande materialismo antico. E' anche questo che mi fa amare Leopardi, ma soprattutto quel grande esempio di un sì nel no. E poi questa forza cosmica. Quando dice "...e mi sovviene l'eterno..." sembra di sentire il giro dei pianeti. Dicevo sempre, scherzando, a Biagio Marin, a cui volevo molto bene

e che amavo tanto, ma che era anche capriccioso: "Se Leopardi che è Leopardi ha scritto 10 poesie, perchè poi ne ha scritto anche qualcuna bruttina, come per esempio *All'Italia*, allora tu potresti accontentarti di averne scritto una e mezza!".

**P. Esilio e frontiera sono necessariamente in collegamento?**

R. Spesso l'esilio, la perdita di un regno - come insegna l'Eneide - è la premessa (lo insegna anche la Bibbia con l'Esodo) per la fondazione di una nuova patria, di un nuovo luogo nel mondo; se vuoi, è un po' quello che succede quando uno lascia la casa paterna per formare una sua famiglia. Esilio e frontiera sono anche legati perché spesso le frontiere sono perdute o vengono spostate, come accadde agli esuli istriani che si portavano dietro il loro mondo e che non soltanto avevano perso tutto lasciando l'Italia, ma erano perfino divisi al loro interno fra chi non voleva lasciarsi sopraffare dai sentimenti antislabici e chi invece edificava nuove frontiere nel cuore. Vorrei ricordare, ancora una volta, Marisa, che, in *Verde acqua* <sup>11</sup> ci parla dell'esilio in prima persona attraverso i volti delle persone amate e di chi ha condiviso il suo destino. L'esilio è anche inizio della consapevolezza del mondo, così come la perdita della frontiera è l'inizio della consapevolezza dell'importanza e insieme della relatività delle frontiere.

**P. Dalle statistiche si evince che andiamo verso una società di "anziani" e la vecchiaia è uno dei temi frequenti nella sua letteratura. Perché La attrae?**

R. La vecchiaia mi attrae molto, [cfr. capitolo 5, pag.185, apart. 3 ] ne sono stato sempre molto affascinato ed ho avuto sempre dei rapporti molto buoni con le persone anziane. Intanto devo dire che i rapporti che ho sono a-generazionali. Naturalmente ho amici e amiche coetanei, però ho amici molto più giovani, molto più vecchi, da Marin a Jemolo a Bobbio, ma tanti, proprio tanti. Dei vecchi mi attrae quello che hanno in comune con i bambini, questa autosufficienza, questa libertà dall'approvazione degli altri, questo "essere" e non "apparire", quello che incanta nei bambini prima che i bambini si accorgano di essere oggetto dell'attenzione degli adulti e diventino insopportabili, evidentemente, come bambolette. Ma un bambino che è lì, che gioca con una conchiglia, anche se arriva il Presidente degli Stati Uniti, non gliene importa proprio niente, "è". E così certi vecchi. Sarà anche perchè io ho frequentato molto i vecchi. Marin è stato come un padre/fratello; tramite Marin è come se fossi stato compagno di scuola di quella grande generazione slataperiana, dello stesso Slataper, di Stuparich con tutte queste passioni da adolescenti, come sui banchi di scuola. Marin e Devescovi hanno rotto i rapporti dopo l'amicizia di una vita, a 85 anni, in un modo tutto passionale. Sono stato molto amico di Jemolo, poi del vecchio Donini, un medico che mi ha aiutato in un momento difficile della mia vita e quindi, in sostanza, io guardo questi grandi vecchi vedendo in loro quello che Kafka vedeva negli attori jiddish che ammirava tanto perchè, a differenza degli ebrei assimilati che continuamente si osservavano con gli occhi degli altri e volevano vedere quello che gli altri pensavano di loro, questi "erano" semplicemente, erano autosufficienti. Quindi questa libertà dalle convenzioni,

questo "essere" è certamente quello che mi interessa; e poi naturalmente mi interessa anche questa vita ridotta all'osso, all'essenziale. Mi attrae anche, evidentemente, il meccanismo dell'esclusione, la vecchiaia come forma di debolezza che a un certo punto - pensa a Svevo - si capovolge in tecnica di resistenza. Quindi, per tutto questo sono molto affascinato. Sì, mi pare proprio un'età più vicina alla *persuasione* e più fuori dalla *rettorica*; poi, la vecchiaia è caratterizzata anche da certi egoismi, cattiverie... i vecchi sono come i bambini, sono crudeli.

**P. La *persuasione* è una meta, una aspirazione o un rimpianto?**

R. Se si dicesse meta, aspirazione o rimpianto sarebbe la negazione della *persuasione*. Solo per il fatto di desiderarla uno la nega perché desidera che ci sia qualcosa d'altro e non vive per vivere, non vive in quel momento, ma per averlo vissuto. La *persuasione* "è". Un mio amico a proposito di *Un altro mare* mi disse che avevo mostrato non, come credevo, il fallimento di un modo abnorme di vivere la *persuasione* da parte di Enrico, ma un fallimento che sarebbe insito nella *persuasione* di per sé. Io non credo questo. Credo anzitutto, certamente, che la *persuasione* sia una diagnosi formidabile non solo dell'esistenza ma anche dell'epoca contemporanea, in cui il presente, la vita che c'è, ci viene sempre più sottratto, è come un tappeto sfilato sotto i piedi, siamo scagliati continuamente nel futuro, nella vita che non c'è, non viviamo mai. Si vive sempre aspettando di sbrigare qualcosa in fretta in fretta per poi cominciare a



vivere. Quindi in questo senso credo che sia un punto essenziale. Naturalmente la persuasione di per sé, in senso assoluto, fa parte di quegli assoluti che possono per noi essere un punto di riferimento, una meta cui affidarci senza la pretesa di realizzarla continuamente. Ed è per questo che certamente i personaggi di *Un altro mare* che "vogliono" vivere la persuasione in modo assoluto sono quelli che non la posseggono, mentre probabilmente i persuasi sono le donne, Nino - il terzo amico - così come, nel *Conde*, persuaso è il barcaiolo. Cioè quelli che non hanno la pretesa di vivere l'assoluto; sanno che la vita umana è il relativo, è il compromesso nel suo buon senso e quindi accettano con ironia la loro inadeguatezza rispetto all'ideale, il che non significa cercare meno l'ideale, ma sottoporsi a quel tanto di "rettorica", di organizzazione, di ingranaggio, di meccanismo che è necessario per vivere l'autentico. Per esempio, noi per incontrarci abbiamo dovuto usare il fax, il telefono, prendere l'impegno, se vuoi rinunciare alla pura spontaneità. In tutto quello che scrivo sono molto sensibile al pericolo di voler vivere il relativo come se fosse qualcosa di assoluto, sento fortemente questo pericolo di chi, proprio per un giusto, ma abnorme, amore dell'assoluto, pretende di viverlo direttamente: in fondo, è la storia di Enrico<sup>12</sup>, che perisce proprio perché vuole realizzarlo radicalmente; questa vita spogliata di tutto ciò che è superfluo finisce per sfiorare il vuoto. E' la storia di Krasnov<sup>13</sup>, se vuoi, che vuole vivere senza ironia, ma con assolutezza il suo desiderio di libertà. Quindi, sono molto affascinato da tutto questo. E credo però che la persuasione, come capacità di vivere il presente, così come un ideale di giustizia di bontà, possa sempre

essere presente, anche se c'è lo scarto tra esso e la nostra realizzazione. Credo che questo possa aiutare a vivere più persuasi. Certo, ci sono i momenti in cui pare di viverla fino in fondo. Per me è il mare la persuasione. Forse l'esempio di vita persuasa è quell'episodio della vita di S. Luigi Gonzaga raccontato da Stefano Jacomuzzi. San Luigi bambino gioca e un adulto molto pio, con tutta la violenza seriosa dell'adulto, gli chiede: "Che cosa faresti se ti dicessero che potresti morire tra dieci minuti?" "Continuerei a giocare", risponde.

Devo dire che è quello che ha fatto anche Marisa, che ha vissuto ogni ora, anche nell'imminenza della morte, senza consegnare tutto a questa corsa. Quindi, se mai la persuasione è una meta, ma senza la pretesa caparbia di volerla raggiungere ad ogni costo. [cfr. capítulo 6, pág. 204, apart. 1]

**P. Allora, come si può interpretare il suicidio di Michelstaedter?**

R. Guarda, io credo che Michelstaedter gioca un brutto tiro a Enrico perché gli mostra un assoluto che lui non saprà raggiungere e senza il quale non saprà vivere e Enrico a sua volta gli tira un brutto tiro perché gli aveva fatto capire che la persuasione non può essere *detta* ma può essere solo vissuta e poi fallisce nel viverla. Forse potrebbe essere *detta* in una lingua arcaica - il greco antico - una lingua che non serve al potere, alla *rettorica*. Ma piuttosto la persuasione deve essere vissuta, come la felicità, come la modestia. Puoi dire: "Io sono grande, io sono bella"; sarà antipatico, ma lo puoi dire. Non puoi dire: "Io sono modesta", perché è una contraddizione. Così anche la persuasione.

Del suicidio credo che non si possa dire assolutamente niente. Michelstaedter ha condannato il suicidio come massima inautenticità perché anche il suicidio è la massima mancanza di persuasione, cioè rappresenta proprio il desiderio di aver già vissuto. Detto questo, sai, quando un uomo giovane arriva al suicidio si tratta di quel terreno in cui la metafisica si incontra col biologico; sono dei momenti di debolezza. Io credo che forse - non è una banalità materialistica - chissà, se si fosse laureato in febbraio anziché in ottobre, se avesse dormito un po' di più, se fosse stato più disteso, avrebbe retto meglio quel momento dello scontro con la famiglia e lo avrebbe superato. Sai, qualche volta, quando uno si sporge dalla finestra, se è molto stanco, non riesce a calcolare bene, il baricentro si sposta e va' a sapere se quella è una inconscia manifestazione di volontà di morte. Io credo che del suicidio, per dirmene qualche cosa, bisognerebbe averlo fatto insieme a chi lo ha fatto. Siccome noi possiamo aver capito solo fino al penultimo gradino, dobbiamo tacere.

P. Quindi, ciò vale anche per il suicidio di Stadelmann?

R. Difatti. Strehler mi ha chiesto: "Perché el se copa?" e poi ha aggiunto: "Dovreste rispondermi: fatti vostri, io racconto una storia e non sta a me interpretarla, sono i lettori, gli spettatori o il regista che deve interpretarla".

Sì, anche lì non si può dire nulla. Io lo sento come una duplice cosa: da una parte lo svuotamento, che sopraggiunge dopo che Stadelmann è tornato all'ospizio, terminata la celebrazione in onore di Goethe. Per me è come se lui

avesse detto fino a quel momento: "Va be', però ho una cassetta di sicurezza..." Poi l'ha tirata fuori e ha visto che anche quella era vuota. E dall'altra parte è anche un gesto vigoroso, come uno che si trova in un ambiente, per esempio, eccessivamente fumoso, oppure un ambiente volgare e dice: "Fuori, fuori".

P. Io lo avevo letto come un momento di autoaffermazione, come se Stadelmann pensasse: "Si parla di Stadelmann perché si parla di Goethe. Ora si parlerà di Stadelmann!"

R. Forse. Comunque,..." vedo che tutto è un bluff". <sup>14</sup>

P. Quasi tutti i personaggi della sua narrativa sono reali, direi "storici". Come mai? In quale di essi si sente più a suo agio?

R. Io credo che questa domanda viene fatta in modo sbagliato a me o a qualcuno come me, perché quasi tutti gli scrittori si rivolgono a personaggi reali, come per esempio Mann con i *Buddenbrook*, la Yourcenar con *Le memorie di Adriano*, dove non c'è nessun episodio né personaggio inventato; oppure Shakespeare con *Romeo e Giulietta*, o Vassalli con *Il processo alla strega*, Tomizza con *Gli sposi di via Rossetti*, dove c'è un fatto veramente accaduto, nomi e cognomi, le lettere vere dei due sposi. Non è certo questo che toglie carattere romanzesco; bisogna vedere come uno ha fatto vivere o no i personaggi. Prendiamo per esempio Manzoni: con l'Adelchi, personaggio

storico, o quando introduce il Cardinale Federigo, altro personaggio storico, forse Manzoni è meno scrittore? Oppure prendiamo Tolstoj: Kutuzov, forse, non è un personaggio letterario immortale non meno di Natascia? Quindi io credo che sia una domanda sbagliata e venga fatta soltanto nei miei confronti perché la latitudine saggistica precedente fa sì che si dica: "Mah, allora non è un romanzol!", mentre nessuno avrebbe fatto questa domanda alla Yourcenar, a Tomizza, a Vassalli.

P. Probabilmente ha ragione, c'è una "storia" passata che implica attese saggistiche e non narrative *tout court*!

R. Oppure una pretesa che la narrativa debba essere totalmente fantasiosa; non vedo perché a priori non dovrebbe essere permesso a me quello che è permesso ad altri. Poi io trovo che la vita sia sempre varia, che le cose accadute abbiano sempre una loro forza di convinzione. La letteratura nasce per raccontare e raccontare di cose accadute. Tu mi racconti una storia di tuoi conoscenti, di passioni, qualcosa che mi colpisce per qualche ragione; poi, naturalmente uno la aggiusta, la ritocca; gli scrittori sono anche dei bugiardi, ma è questo quello che costituisce la differenza di valore tra una mera ricostruzione, che è soltanto la fedeltà materiale, e la letteratura, che è reinterpretazione, rivisitazione, poesia.

P. Quindi Lei parla proprio, alla Manzoni, della differenza tra il lavoro dello

storico e quello del poeta?<sup>15</sup>

R. Sì, certo, proprio manzonianamente. Per quanto riguarda i personaggi in cui mi sento più a mio agio, senza dubbio uno di essi è il Conde, mentre Enrico Mreule è un po' un ritratto al negativo: sono d'accordo con le sue domande, ma non con le risposte che dà. Anche il personaggio di *Microcosmi* è importante.

P. L'acqua: quale il motivo di tanto fascino?

R. Quest'acqua qui, di Barcola<sup>16</sup> è molto legata a mia madre, che amava tanto il mare, si gettava dal trampolino più alto anche in età avanzata. E' legata ai primi giochi avventurosi, ai legami e incantamenti amorosi. Nella mia vita l'acqua è importantissima. Direi che uno dei primi ricordi è di Strugnano, una spiaggia dell'Istria: io, piccolo piccolo e mio papà che con una barca insegue un anatroccolo di gomma che le onde portano all'orizzonte, o almeno a quello che mi pareva l'immensità dell'orizzonte, magari sarà stato solo una mia impressione. Poi, naturalmente, l'acqua, il mare ha soprattutto due significati: la posizione eretta, la sfida la prova che invita a superare la linea d'ombra; non c'è romanzo della vita, Odissea, senza il mare, senza l'acqua, l'acqua è come l'attraversamento, come l'iniziazione. L'acqua è tutto questo: prova, sfida, è il mare, l'uragano. Io sento di più l'altro significato: l'acqua come posizione distesa, orizzontale, non la faticosa posizione eretta, ma proprio star là disteso ad ascoltarla, perdersi, trovare la persuasione. [cfr. Conclusiones, pág. 335,

apartado 1]. Quindi il mare in tempesta mi interessa poco. Il mare misterioso è il mare calmo, il mare di Calipso, quindi il mare come abbandono, il mare avvolgente, il mare che ti dà l'idea che comunque le lacerazioni possono essere superate. Poi, il mare che mi porta via tante impurità, tante veramente. Il fatto di andare al mare mi lava tante aridità, impotenze. Sai, quei sudori morali e spirituali che restano rancidi e rappresi nelle nostre anime, il mare li lava via. Persino quando Marisa era in ospedale ha voluto che io non rinunciassi a quella mezz'ora di mare che ogni giorno, da maggio a ottobre dedico a un veloce tuffo. Mi diceva di andare anche per lei, perché sapeva bene che immergermi nel mare mi dà un senso di abbandono e di riconciliazione.

Poi, naturalmente, ci sono tante acque: il mare, i fiumi; e in *Microcosmi* c'è un'altra acqua, un'acqua molto meno nobile, un'acqua del fango, della laguna, dello stagno del Giardino Pubblico dove si fanno i castelli e in cui i bambini fanno la pipì, un'acqua che ti sporca le mani. Però questo umile liquame della vita ha un senso cristiano-evangelico. C'è anche quella dello stagno del Giardino Pubblico, però lì si fanno i castelli che sono l'incanto e le promesse dell'infanzia. Anche quest'acqua meno oltremarina mi piace. E, sai, l'acqua è l'individuo, l'umanità viene dall'acqua, noi siamo venuti dal mare migliaia e migliaia di anni fa; ogni individuo nel ventre materno impara prima a nuotare che a camminare. Anche se poi ce se ne dimentica, veniamo dall'acqua...

P. Il viaggio: quante accezioni dà a questo termine?

R. Il viaggio è un po' tutto quello che ho scritto. Grosso modo ci sono due viaggi, di cui parlo nel libro *Itaca e oltre*: uno è l'Odissea circolare, come quella dell'Odisseo omerico e dell'Ulisse di Joyce, che è l'ultimo romanzo tradizionale che ribadisce la circolarità, la ripetizione, la procreazione e la discendenza, in cui il viaggio della vita è quello in cui si ritorna, nonostante tutto, a se stessi, a Itaca, a casa, accresciuti confermati, pur avendo incontrato il nuovo, l'inaudito. E poi c'è il viaggio diciamo nietszcheano contemporaneo, rettilineo, la *cattiva infinità* in cui non c'è Itaca ma c'è solo, se vuoi, il *folle volo* della tradizione antica, in cui non ci si lascia dietro niente, in cui si diventa altri rispetto a se stessi, realizzando una specie di mutazione. Ecco, questi due sono i viaggi. Poi, naturalmente, io trovo che si viaggia anche nella propria casa. L'ottica del viaggiatore è presente anche nella propria città. A me piace anche il viaggio minimo, alla Dickens, alla Sterne, i viaggi come l'ultimo, nei paesi dei Bisiachi,<sup>17</sup> con Paolo Bozzi,<sup>18</sup> protagonista e maestro di viaggi - gli devo molto in quest'arte di osservare le cose - che diceva che lì tutto è così piccolo che non ci sono neanche microcosmi bensì, giocando con l'espressione fisica, "nanocosmi", in cui avvengono appunto collassi quantici, la realtà scompare. Difatti, non trovavamo neanche villaggetti, che potevano appunto immaginarsi spariti improvvisamente risucchiati dai collassi quantici, oppure paludi che non erano più al loro posto. Quindi il viaggio è una ricerca costante. Tutto è viaggio. Si viaggia anche molto per ritornare; io torno sempre dal viaggio, viaggio molto per ritornare a casa. Del resto come per Odisseo, il '*nostos*' è fondamentale. [cfr. Capítulo 9, pág. 248, nota 1].



P. Che cosa cerca e che cosa trova nella letteratura? E nella scrittura?

R. Maurice Nadeau mi ha chiesto a Parigi, dopo una discussione su Danubio: "Ma, insomma, non capisco se per questo suo viaggiatore danubiano la scrittura è un mezzo per arrivare alla persuasione, alla vita o un ostacolo che glielo impedisce". E io ho detto: "Vorrei rispondere in presenza del mio avvocato...Ma se proprio devo, è un 50,00001 salvezza e il resto perdizione, impedimento. Solo se ci si rende conto di quanto la scrittura può essere impedimento, imbozzolamento, delirio, allontanamento dagli altri, idolatria dei propri fantasmi, feticismo, ossessione, può essere salvezza. Cioè, Kafka ha capito, naturalmente, che la letteratura ci aiuta a cercare la verità ma, in qualche modo, ci mette fuori dalla verità. Chi è fuori dalla verità non può far altro che cercarla e così dà senso alla vita, anche se Kafka sapeva che qualche volta si rischia di assorbire tutta la vita nella ricerca di un suo significato. E poi, sai, si scrive soprattutto per fedeltà. Io scrivo per fedeltà, per testimoniare, nel vago, forse vano, tentativo di salvare volti, episodi. La letteratura diventa così una specie di arca di Noè fatta di carta. E poi scrivo molto per fare ordine. Prendo appunti nei viaggi e poi, alla sera, li rimetto in ordine. Poi scrivo per ossessione, per protesta, per senso di giustizia, per paura, per amore; insomma, per tante ragioni. La scrittura non può mai essere, però, una attività separata, onanistica, realizzata da soli; al contrario, implica sempre un collegamento con gli altri.

P. Le capita di rileggere i suoi libri?

R. Sì, qualche volta sì. Qualcuno più, qualcuno meno. E naturalmente quando mi capita, mi capita per cercare di ritrovare non la pagina, ma quello che vi stava dietro, quello che la aveva mossa, cioè per tornare al “pre big bang”.

P. Il mettersi a scrivere è voluto, cioè frutto di un progetto, di un programma anche quotidiano, oppure è un bisogno impellente?

R. Credo che scrivere ha sempre come spinta iniziale un qualcosa che ti cova dentro, magari l'interesse per un progetto, un problema, un'ossessione, una figura o un evento, magari un personaggio che ti urge dentro. E poi c'è un'occasione prossima, che fa da levatrice. Per esempio, *Danubio* non sarebbe nato senza una lunga preparazione esistenziale e tutti gli anni di frequentazione di quella cultura; però, come ho raccontato,<sup>19</sup> qualcosa di improvviso, di casuale, che ha fatto scattare il tutto, si è messo in moto un giorno con gli amici e con Marisa, alla vigilia del viaggio in Slovacchia, tra Vienna e Bratislava, guardando le immagini dell'acqua indistinguibile dall'erba nei cosiddetti “prati danubiani” e poi quella famosa freccia, che diceva “Museo del Danubio”. Ed è scattata un'idea: “Che cosa succederebbe se andassimo avanti a vedere fino al Mar Nero?”.

*Un altro mare* è nato in seguito a un *clic* proprio nell'attimo in cui ho visto il baule che Enrico Mreule molti anni prima aveva portato con sé in Patagonia e che conteneva ancora un *lazo* e dei libri in greco; questa immagine si è collegata col lontano ricordo di una frase di Marin, che per la prima volta mi ha fatto balenare

l'idea di quel personaggio bizzarro che è poi diventato Enrico e del significato che poteva avere la sua storia; un altro clic è stato leggere una nota a piè di pagina in *La persuasione e la rettorica*<sup>20</sup> e scoprire che lui era riuscito a sparire e a farsi credere morto per tanti anni e così via.

Altre volte può essere un dettaglio; per esempio, sfogliando una bibliografia di Goethe, non mi ricordo nemmeno per quale ragione, mi sono imbattuto, in una nota, nella vicenda di Stadelmann, che pure conoscevo già e, chissà perché, in quel momento quella storia, e soprattutto quelle due settimane intercorse tra il suo viaggio a Francoforte e il suo ritorno e il suicidio, mi hanno colpito d'improvviso, così come succede che magari si passa tante volte nella vita davanti a un albero, e poi chissà perché, di colpo, da un certo giorno, lo si vede in una certa luce ed è magari in quel momento che scatta, ad esempio, l'idea di scrivere una poesia. La genesi di *Microcosmi* risale al '91, quando *Il Corriere* chiese ad alcuni suoi collaboratori di fare alcuni viaggi. Io ho scelto le lagune di Grado e così è nata quella pagina che è il primo abbozzo di quello che poi, molto ampliato e soprattutto mutato, sarebbe diventato il capitolo delle lagune in *Microcosmi*. Quando, due o tre mesi dopo, è accaduta la stessa cosa col Monte Nevoso, io, anzi non io ma Marisa, che quasi sempre aveva lei, e per prima, queste intuizioni creative, (anche l'idea di *Danubio*, il germe iniziale, lo ha avuto lei) ha osservato che quei due brani (tutti e due poi rifatti) non erano isolati, ma erano come punte emergenti di un qualche continente sommerso, di un tutto che li unificava. In quel momento è scattata l'idea dei *Microcosmi*. Ma la più grande differenza è il carattere *persuasivo* del libro, il suo ritmo, (anche della

scrittura) al rallentatore, disteso.

Poi ci si mette a pensare e naturalmente c'è un misto di imprevedibilità e di progetto, nel senso che c'è una vaga direzione, ma, soprattutto all'inizio, molta casualità e la necessità di molta pazienza, perché, sai, qualche volta c'è la *fase torrenziale* che viene presto, qualche volta no. Bisogna avere molta pazienza, come ti dicevo, stare molti pomeriggi di fronte alla pagina bianca e saper buttar via, perché solo scrivendo viene fuori quello che cova dentro. Pian piano c'è come uno scioglimento, è un processo *in fieri* messo continuamente in pericolo dal ritmo della nostra vita, che ci domanda sempre di fare delle cose a rendimento immediato. Però è difficile resistere alla sensazione di impotenza quando, per esempio, non si riesce a scrivere oppure c'è il vuoto. E' molto difficile, adesso, "strappare" delle ore, del tempo per scrivere un libro; un libro lungo ha bisogno di fiato costante e siccome si è abituati a fare delle cose, come dicevo, a rendimento immediato, può sembrare poco gratificante stare lì a scrivere una pagina che, forse e solo fra un tempo abbastanza lungo, diventerà parte di un tutto definito. E questo non è un fatto solo di abilità, è proprio un'abitudine. E' molto difficile salvare questo *respiro lungo* di cui si ha bisogno per scrivere.

In genere io ho una fase che potrei definire di *clic*, cioè l'idea; poi rimugino dentro di me, scrivo appunti e in seguito, quando funziona, c'è una fase selvaggia, torrenziale, scritta anche in cattivo italiano, a volte addirittura con parole a metà, che è come il cantiere. Per esempio, per *Un altro mare* è stato proprio così. Si è salvata solo un'immagine di questa prima stesura, e però è

stata quella che ha dato l'*input*, quando ho colto il ritmo della narrazione. Ti dirò che in qualche modo forse l'ultimo libro che ho scritto con relativa *innocenza* è *Danubio*. Con *innocenza* intendo dire, come diceva Thomas Mann, che non sai quello che scriverai, perché quello che stai scrivendo lo capisci solo scrivendo. Questo mi succede veramente sempre, anche con un articolo per il *Corriere*. E questa è l'*innocenza* che in certo modo io non ho perduto, perché senza di essa non esiste, credo, la scrittura. Ma c'è grado e grado di *innocenza*. Io non sapevo neanche cominciando *Microcosmi* che cosa sarebbe venuto, se veniva o no una storia, se si formava. Per *innocenza* intendo però quell'affidarsi molto allo slancio, moltissimo alla preparazione, come è accaduto, per esempio, per *Danubio*. Ma poi, dopo *Danubio* gli altri libri sono stati molto più sorvegliati, corretti e riorretti, messi in dubbio da me stesso, criticati, sottoposti alla scepse in modo più intenso. In *Danubio*, invece, c'era l'*innocenza* del bambino che ha fatto il pupazzo di neve e basta, non si chiede perché.

P. Quindi il 'duende' ?

R. Sì, il duende. Ma il duende c'è sempre, senza duende non c'è nulla, il duende c'è stato moltissimo in *Un altro mare* e *Microcosmi*. Però dopo è venuta una molto più decisa sorveglianza, cioè è venuta un'auto-messa-in-discussione. Non è che con *Danubio* io pensassi di aver scritto il capolavoro, ma non m'interessava domandarmi "è giusto farlo"; era così e punto. Nell'altro caso ti chiedi "è giusto farlo, non è giusto"...

P. Da molte sue opere emerge, mi pare, una grande attenzione per il Buddismo, le religioni e le filosofie orientali...

R. Guarda, io ho avuto sempre moltissimo interesse per questo mondo orientale per varie ragioni. Primo perché ho avuto il senso proprio della universalità umana, di umanità come pianta, di cui le singole civiltà e le singole branche e il singolo individuo ancora di più sono parti, come foglie fiori gemme, ma tutte parti associate, collegate, e quindi certamente mi sono abbeverato di questo mondo orientale che difende l'idea di una universalità umana. [cfr. Conclusiones, pág. 332, apartado 4]. Io poi sono un lettore onnivoro; se mi salta il ticchio non vado a vedere le cose che dovrei vedere e leggo. Leggo tutto. Poi anche un certo interesse religioso mi ha portato verso alcune religioni della redenzione, in particolare Induismo e Buddismo.<sup>21</sup>

Soprattutto la figura del Buddha mi interessa moltissimo proprio per questo senso del dolore che sento molto, anche se poi vengo respinto da certi altri momenti. Per esempio, vengo respinto quando si parla dell'annullamento della individualità e attirato, invece, quando si dice che "bisogna amare per amore".

P. Quindi l'itinerario Le interessa più che il punto d'arrivo?

R. Sì. Devo dire che mi interessa l'Induismo e anche la Bahagavad-Gita. Ho letto il Ramayana, il Mahabharata, oppure poeti come Tagore. Anche lì con un grosso problema perché anche lì, naturalmente, c'è questa visione della grande

vita che cancella però l'individualità che appare come un soffio illusorio mentre io sono molto legato all'individualità e soprattutto trovo che quando certe individualità hanno dentro una sorte così infelice, allora è più difficile accettare che svaniscano e che diventino una semplice cresta di una delle onde del mare. Però l'interesse è grandissimo e, quindi, sono fortemente contrario alla concezione diciamo così esotizzante. Mi dà molto fastidio. Trovo un volgarità che qualcuno possa, che so io, irridere il rosario e accettare il credo buddista. Non accetto neanche l'opposto evidentemente. Considero questo atteggiamento veramente uno stupido esotismo e un'offesa al Budda e a queste religioni orientali che sono fenomeni complessi ai quali uno non può aderire in cinque minuti. Queste adesioni immediate hanno un carattere superstizioso, mentre io trovo che la forza delle grandi religioni è proprio l'anti-superstizione, ossia l'antimagico. Mi sento molto illuminista nei confronti di tutto questo *bric-a-brac* della nostra cultura che reca offesa proprio alle grandi religioni. Apprezzo molto l'invito del Dalai Lama a non convertirsi al Buddismo.

P. Come è nato il suo lavoro a Miramare? Come concilia la scienza con la letteratura o la fantasia?

R. Il lavoro è nato da un'idea in birreria, parlando con Paolo Budinich, il vecchio fisico che ha 83 oppure 84 anni, ma tre anni fa ha fatto 3.500 km. nel Pacifico del Sud in barca a vela. E' lui che ha messo su Miramare, la SISSA.<sup>22</sup> L'idea era nata dalla riflessione e dalla constatazione che, fino ad un certo punto della

storia dell'umanità, c'è stata corrispondenza tra le scoperte, le conoscenze delle scienze della natura, le scienze esatte, e la possibilità dell'uomo medio, anche ignaro di formule, non specialista, di darsene una rappresentazione mentale e di esserne influenzato nel suo modo di percepire il mondo e poi questa corrispondenza non c'è più stata. Quando Newton parla di spazio assoluto, di tempo assoluto, anche chi non conosce neanche una formula medita e riflette. Quando Copernico sfonda i cieli, cambia la sensibilità cosmica, comincia un altro modo di fare poesia etc. etc. Questo dura fino ad Einstein; la teoria della relatività, anche se non capita nella sua esattezza scientifica, in qualche modo è entrata nell'immaginario. Questo rapporto spazio-tempo ha modificato il nostro mondo, anche in modo volgare. Dalla meccanica quantistica in poi si apre invece un baratro; le grandi conoscenze che la scienza dà del mondo non diventano e non fanno più cultura, non influiscono più per niente sul sapere. Quindi, il paradosso è che, nel momento in cui la scienza è sapere forte, non fa cultura. Perché? Questa è la nostra domanda. Questo gap molto grave deriva dal fatto che è mancato, come io credo, tutto il processo di volgarizzamento, di divulgazione che porta un pensiero scientifico certamente ad annacquare, pasticciarsi, ma in qualche modo a penetrare, diventare patrimonio comune, arrivare anche a chi non ha letto mai una riga, oppure invece si tratta di conoscenze talmente astratte e riferite a dimensioni talmente microscopiche che mai potranno avere influenza sul modo di percepire la realtà? Insomma, io come scrittore, sono un daltonico che potrebbe vedere nuovi colori avendone esperienza, e quindi esserne influenzato in senso diretto, oppure no? Da questo



sono nati tanti seminari con scrittori come Del Giudice, Pino Longo, filosofi della scienza come Zanarini, Paolo Zellini e tanti altri. Abbiamo lavorato su testi di letteratura e scienza per vedere se in qualche misura la scienza può diventare conoscenza del mondo oppure invece è una scienza che uccide quella conoscenza sensibile, quella *Anschauung* in cui risiede il senso della letteratura, della poesia.

P. Quando arriva in una città, in un luogo nuovo, che cosa si aspetta? Che cosa va a guardare per prima? E quando ci ritorna?

R. Vedi, c'è da fare un lungo discorso perché ci sono città e città. Ad esempio, è chiaro che se tu vai a Kierling e sai che là è morto Kafka, vai a vedere e allora quella stanza ti parla perché tu ci metti dentro quello che tu sai. Ci sono altre città di cui non sai niente, che non ti dicono niente e allora l'incontro fallisce come fallisce tra due persone. Ci sono città che hanno una tale potente bellezza, come Praga, che è una città straordinaria, che ti affascina immediatamente. Detto questo, cioè che a volte, quando tu vai in una città, già sai che cosa vai a cercare, in genere mi affido al caso. Proprio così: penso "vediamo cosa succede". Contemporanea a questo affidarsi al caso c'è anche una base molto scolastica: cioè, io voglio vedere che cosa vede uno che arriva in una qualsiasi città. Allora prendo semplicemente una mappa, che indica il centro, il municipio, la cattedrale e su di essa scelgo dove andare. Mi pare molto giusto, visto che in talune occasioni gli stereotipi possono essere molto

utili.

In genere a me nelle città non interessano direttamente i musei. Così, per esempio, amo Parigi per quei mercati di verdura che sono un incanto, quei piccoli *bistrot* che trovi ogni cinque metri, dove poter passare decorosamente il pomeriggio, mentre a Milano non sai dove passarlo.

Delle città amo molto i luoghi pubblici, le locande, la gente; mi interessa vedere la gente dentro la città. Infatti, non sceglierei più tanto volentieri di andare in due delle più belle città italiane, Venezia e Firenze, che adesso non appartengono più ai loro abitanti ma sono in qualche modo espropriate. Anche Praga adesso è un po' espropriata, ma a Parigi non succede, Parigi è proprio Parigi. E quando ci ritorno cerco quello che mi ha colpito la volta precedente; è come un continuo trasloco: andare a vedere, comparare la prima impressione con la seconda, poi con la terza. Certamente, ritorno molto nei posti, nelle città: il viaggio è essenzialmente ripetizione.

P. Come vive l'attenzione della gente?

R. In modo molto contraddittorio, perché da un lato la vivo come un grande regalo, a me interessa molto. In fondo, uno scrive per questo. Spesso io devo moltissimo alla gente. E' incredibile il numero di lettori che scrivono, che rivelano delle cose; [cfr. Conclusiones, pág. 335, apartado 3]; dunque per un verso la vivo come un arricchimento enorme. Poi ci sono anche i matti, naturalmente, ma questo è un altro discorso...Poi, scatta la contraddizione di cui dicevo per il fatto

che talvolta non reggo a questo ritmo; qualche volta succede come se uno avesse cinque appuntamenti amorosi in un pomeriggio e quindi c'è il pericolo, la preoccupazione di essere impari, di deludere, perché ognuno si sente in qualche modo privilegiato, al centro. E' difficile, perché certe cose mi toccano veramente da vicino e rischio di non avere neanche un attimo, ma non tanto per me, piuttosto uno di quegli attimi insignificanti che sono fatti per ricreare, che sono fondamentali per questo. Ma io vivo sempre una serie molto numerosa di rapporti individuali, sempre individuali. Però qualche volta diventa difficile e faticoso. Altro capitolo è di quelli che mandano i loro testi, ma quella è un'altra cosa. Stamattina, per esempio, ne ho avuti sei e non ce la faccio a leggerli tutti. Questi rapporti sono molto interessanti, ma è anche difficile. Io ho una gestione individuale di rapporti che ormai sono rapporti di un volume da media industria e io non sono capace di rapporti industriali perché penso che significherebbe snaturarli.

P. E l'attenzione dei critici? La differenza da quella degli studiosi?

R. Beh, il secondo mi interessa di più perché è un rapporto più profondo, ma non faccio questa distinzione. Quando è uscito *Il mito absburgico* avevo 24 anni, ero sconosciuto, però non c'era bisogno che i grandi mezzi di comunicazione si occupassero di un libro, tanto è vero che io non mi sarei mai aspettato che il *Corriere della Sera* ne parlasse; quando ne ha parlato sono stato contento, ma se non ne avesse parlato non sarebbe certo stato un silenzio

clamoroso. Adesso, momento in cui semmai ho meno bisogno di pubblicità, se un grande giornale non parla di un mio libro, o di un altro di chiunque, diventa un vero e proprio segnale di fallimento. E questo fa sì che ci sia, volente o nolente, un'attenzione particolare per quello che leggi su di te. Ma al di là di queste preoccupazioni pratiche, uno spera che il libro sia nelle librerie, che non ne vengano vendute 0,0 copie. Quello che mi interessa è la comprensione, la non comprensione, la vibrazione che può venire dalla pagina di una tesi, da un articolo scritto su un quotidiano, su una rivista specializzata, nelle tante lettere che ricevo. Quanto al rapporto tra lettori e critici, direi che semplicemente non faccio una distinzione, il critico è sempre un lettore e il lettore è sempre un critico. Per me si tratta di un rapporto individuale.

P. Rimanendo, sia pure con i doverosi distinguo, nel campo della "critica", mi domando, e Le domando: che cosa Le è parso Lukács quando lo ha letto? Le pare ancora vitale?

**R.** *Mi sembrano assolutamente vitali La teoria del romanzo e L'anima e le forme.* Direi che quest' ultimo è vitalissimo. Lo darei da leggere a tutti per capire la realtà, la realtà di oggi, i libri di oggi. Lo considero uno dei grandi libri che aiutano a capire il mondo e i libri che vanno letti.

Después de tan larga conversación, que en su momento pareció rapidísima y que permitió disfrutar una vez más de la increíble cultura de Claudio Magris además de su agradable compañía, no se puede hacer otra cosa que volver a darle las gracias más sinceras, además de expresarle admiración incondicional

<sup>1</sup> C. Magris, *Itaca e oltre*, cit., pág. 278.

<sup>2</sup> Magris se refiere al éxito de las largas contiendas entre Italia y Yugoslavia por los territorios de Istria, antes italiana y luego reivindicada por Yugoslavia. La región italiana que ahora se llama Friuli-Venezia Giulia y que hasta 1947 se llamaba Venezia-Giulia sufrió profundas modificaciones al final de la segunda guerra mundial debido a la cesión de las provincias de Fiume, Pola y de amplias áreas de las provincias de Gorizia y Trieste a Yugoslavia por el Tratado de Paz de París, en febrero de 1947. La ciudad de Fiume pertenecía a Italia desde 1924, debido al Pacto de Roma. Con el acuerdo de Londres de 1954 pasó bajo la administración italiana la "zona A" del territorio libre de Trieste. Este cambio ha sido ratificado en 1975 mediante el Tratado de Osimo que ha reconocido definitivamente la "zona B", Istria, perteneciente a Yugoslavia. Refiriéndose a estos sucesos, el mismo Magris, en: *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit., escrito en colaboración con A. Ara, dice: "Il conflitto tra i due popoli (...) sfocia così in un drammatico arretramento dell'italianità adriatica (...). Oltre a tutta la parte indiscutibilmente slovena e croata della Venezia Giulia e a Fiume, l'Italia perde la parte mistilingue dell'Istria e l'Istria costiera italiana, salvando Trieste, sia pure nella forma di un Territorio Libero (...) escono così dalla storia d'Italia territori segnati per secoli dalla civiltà veneziana (...). Il distacco di queste terre dall'Italia non è infatti soltanto politico-territoriale, ma anche etnico-culturale", pág. 90.

<sup>3</sup> Es el protagonista de la novela de Canetti titulada *Auto da fé*, Milano, Adelphi, 1967.

<sup>4</sup> Canetti habla de la muralla en un ensayo dedicado a Karl Kraus, citado por Magris en *Itaca e oltre*, cit., pág. 56.

<sup>5</sup> Artículo en dos partes publicado por Magris después de su viaje a Australia, en *Il Corriere della Sera*, 13 y 17-6-1998. En la segunda parte, la del 17-6, titulada "*Sulle sponde del nulla. Oltre il mare c'è il vuoto, fino all'Antartide e al Polo Sud*" se puede leer: "(...) La sera rientro a Hobart Town, la capitale della Tasmania; giro per le strade e i docks deserti sotto la pioggia davanti al grande estuario del Derwent che sembra già il mare. Quando sono arrivati per la prima volta gli Europei, nel 1803, la foce del fiume era popolata di balene. Oltre il vuoto del mare non c'è niente fino all'Antartide e al Polo Sud e dunque proprio nulla. E' l'unica volta, in questo viaggio agli antipodi, in cui mi sento veramente lontano, alla fine del mondo. Come si trova? Chiedo a un italiano che vive qui da molti anni. Sa, mi risponde, io me ne frego e allora questo è il posto giusto".

<sup>6</sup> C. Magris, *Danubio*, cit., pág. 99: "(...) La disaggregazione è l'imperfezione dell'esistenza, la sua mancanza; la vita si sbriciola nelle minime frazioni di tempo, nelle quali - e dunque anche nella cui somma - non esiste niente" y págs. 237-239: "La vecchia Vienna è il paesaggio di un congedo alla felicità (...). Pure questo bighellonare finirà; (...) l'ingranaggio della retorica ci tiene al guinzaglio e ci richiamerà all'ordine, darà uno strattone e farà tornare ognuno nella sua cuccia, ad abbaiare secondo la musica predisposta dalla serietà della vita (...). L'austriacità è arte della fuga, vagabondaggio, amore della sosta nell'attesa di una patria che (...) è sempre cercata, presagita, e mai conosciuta (...). Un mite poeta bevitore e randagio (...) Ferdinand Sauter, scriveva nell'epitaffio dettato per se stesso: 'Aver molto sentito e non aver combinato nulla, essere vissuto lietamente e morto lievemente, con leggerezza e facilità'".

<sup>7</sup> El autor se refiere al éxodo de su mujer, la escritora Marisa Madieri, desde Fiume

hacia Trieste, éxodo que la misma cuenta estupendamente en su obra *Verde acqua*, cit.

<sup>8</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia*, (a cura di) N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1964, *Inferno*, c.V, v.143.

<sup>9</sup> F.Piemontesi, *Autodizionario*, cit., pág. 207.

<sup>10</sup> "I libri della mia vita" apareció en *Corriere della Sera*, 4-6-1989.

<sup>11</sup> M. Madieri, *Verde acqua*, cit.

<sup>12</sup> Se trata de Enrico Mreule, protagonista de *Un altro mare*, cit.

<sup>13</sup> Krasnov es el personaje de *Illazioni su una sciabola*, cit.

<sup>14</sup> Magris cita unas palabras pronunciadas por Stadelmann en el drama omónimo.

<sup>15</sup> A. Manzoni, "Lettre a M. Chauvet", *Opere*, (a cura di) G. Bezzola, Milano, 1961, vol. III, págs. 296-299.

<sup>16</sup> Barcola está muy cerca de Trieste; es el lugar donde los habitantes de la ciudad se bañan en verano. La segunda parte de la entrevista se desarrolló justamente en frente de este mar.

<sup>17</sup> C. Magris, "Bisiachi", *Corriere della Sera*, 21-9-1997, pág. 23.

<sup>18</sup> Se trata del amigo de Magris, psicólogo de la percepción y filósofo, autor de *Fisica ingenua*, cit.

<sup>19</sup> Emisión radiofónica, *Paesaggio con figure*, del 14-02-1993, cit., que se encuentra en el Apéndice, cuya transcripción me envió el propio Magris, pág. 73: "(...) Per me il viaggio in Slovacchia è stato fatale perché è stato in quel momento che è scattata l'idea di scrivere Danubio. Mi ricordo che quando andavamo vicino al confine, dove allora correva la Cortina di ferro, abbiamo fatto una sosta e si vedevano questi splendidi campi del Danubio dove non è ben chiaro dove finisca lo scintillio dell'acqua e dove cominci lo scintillio dell'erba... Vivemmo uno di quei momenti felici, di quei rari momenti in cui ci si sente in armonia con l'esistenza; ad un certo punto abbiamo visto una freccia che indicava Donau-Museum e questa parola 'museum' era così assurda in quel momento che allora mi sono chiesto: ma questo è Danubio solo perché la freccia lo dice e dove comincia, dove finisce il Danubio? E allora mi ricordo che parlando con mia moglie ho detto 'e se andassimo avanti bighellonando a piedi fino al Mar Nero, cosa succederebbe?'".

<sup>20</sup> C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit.

<sup>21</sup> cfr. "Sui sentieri della liberazione", introducción de C. Magris a: F. Marcoaldi, *Un mese col Buddha*, Milano, Bompiani, 1997, págs.5-10.

<sup>22</sup> SISSA es la sigla que indica la "Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati" en Trieste. En este laboratorio, antes dirigido por Paolo Budinich, ahora por Stefano Fantoni, trabajan juntos científicos y literatos con el propósito de solucionar la incomunicación entre arte y ciencia, que, según Magris, se debe sobre todo al problema

---

la divulgación. Ésta tendría que permitir al lector recorrer, aunque simplificándolo, el mismo camino que recorrió quien, por primera vez, solucionó un problema o descubrió una nueva ley científica.



CARTAS DE CLAUDIO MAGRIS RELATIVAS A  
LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

Trieste, 8 - 8 - 94

Come aperitivo.

Cari saluti.

Esta primera carta, manuscrita y firmada, acompañaba el texto inédito *Paesaggio con figure*.

Trieste, 22 -9 -1995

Cara Yvonne,

grazie per la tua lettera, per quello che mi dici con tanta penetrazione e generosa adesione alle mie *Voci* (..).

Carta manuscrita y firmada.

Trieste, 2 - 7 - '96

Cara Yvonne,

grazie per la lettera e per la rivista; sono molto contento che sia uscita quella mia chiacchierata, mi pare venuta assai bene e te ne sono grato (...).

Il libro di Ernestina Pellegrini non è uscito ancora, uscirà in autunno da Moretti & Vitali. C'è un capitolo sulle *Illazioni* nel volume *Le città interiori* (ed. Moretti & Vitali) e poi ci sono saggi in riviste, che penso confluiranno nel prossimo volume.

Trieste, 8 - 7 - '96

Carissima Yvonne,

grazie per la tua lettera, per quello che mi dici con tanta generosità e affinità elettiva. Vivere, dice un verso di Benn, significa inarcare ponti su fiumi che dileguano e quando ciò avviene è sempre un regalo. Grazie per la trascrizione della mia chiacchierata (...).

Estas cartas, manuscritas y firmadas, se refieren a la transcripción de la conversación con los lectores "Tra il Danubio e il mare", que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Madrid el 20 de febrero de 1996 y luego se publicó en: *Quaderni della Scuola Italiana di Madrid*, nº 4, giugno 1996, págs. 85-92.

Trieste, 20 dicembre 1996

Cara Yvonne,

(...) ho ripreso a lavorare, (...) fra un mese o due dovrebbero uscire i *Microcosmi* da Garzanti. (...). Non so se riuscirò a venire in Spagna per febbraio o marzo, vedremo. Come va col tuo lavoro? Il libro di Ernestina Pellegrini sta uscendo in questi giorni, è molto bello (...).

Carta mecanografiada y firmada.

Trieste, 29 gennaio 1997

Carissima Yvonne,

(...) Naturalmente sono ben felice di aiutarti, per quello che posso, in tutto quello che vuoi. Il libro di Ernestina Pellegrini si chiama *Epica sull'acqua*. Uscirà fra tre o quattro settimane presso l'editore Moretti e Vitali di Bergamo. Te ne farò mandare subito una copia.

Per il resto, ci sono alcune tesi (...). Se capiti a Trieste, potresti dare un'occhiata; naturalmente sono di valore diseguale. Una biografia non esiste, se non quella contenuta nel volumetto *Quale totalità*, edito a suo tempo a Napoli da Guida. C'è poi il vecchio libro di Licia Governatori, che risale però al 1983, c.m. *L'ulisse contemporaneo*.(...).

P.S. Il libro della Pellegrini non è affatto una monografia in forma di dialogo (...). È un suo libro su di me, con qualche domanda – ma assai poche – che mi viene rivolta in un paragrafo specifico. Ma è un suo saggio critico.

Carta mecanografiada y firmada.

Trieste, 6 aprile 1997

Carissima Yvonne,

(...). Spero di incontrarti quando farò il bliz a Barcellona. Se non l'hai, in quella circostanza ti posso portare il volume di Ernestina Pellegrini. Nel frattempo sono usciti *Microcosmi*, con un'accoglienza di critica e di pubblico veramente straordinaria, che non mi sarei mai atteso. Non vedo l'ora di leggere il tuo lavoro, lo attendo con trepidazione. (...).

Carta mecanografiada y firmada.

Trieste, 21 maggio 1997

Carissima Yvonne,

(...). Grazie per quello che mi dici, con tanto slancio e affetto, del libro, della presenza di Marisa (la cosa che mi sta più a cuore di essere riuscito ad esprimere, in modo oggettivo e non solo personale), del carattere di summa e del "macro" nel "micro". Sono felice di quello che mi hai scritto. (...).

Carta mecanografiata y firmada.

Trieste, 20 agosto 1997

Carissima Yvonne,

(...)

P. S. Quanto alle tue domande, quella che riguarda il mio essere stato legato o no a correnti e movimenti, mi è difficile rispondere, perché non ho mai concretamente militato in questo senso. Forse dovremmo parlarne a voce; io sono stato ad esempio molto segnato dalla critica filosofico-letteraria tedesca, quella insomma che parte da Schlegel sino alla fine del secolo scorso e all'inizio del nostro secolo, con particolare riferimento al giovane Lukács, che è stato per me molto importante. Ma questa risposta di per sé non è sufficiente, dovremmo forse parlarne. E quanto alle interviste, (...) se vuoi possiamo parlarne.

Carta mecanografiata y firmada.

Trieste, 26 novembre 1997

Cara Yvonne,

(...). Grazie per le pagine della tua tesi; (...) sono molto contento che il tuo lavoro proceda così bene. (...).

(...). Non è vero affatto che al Caffè San Marco ci sia un telefono per mio uso personale. Fa parte di una leggenda che è ignota perfino a me...

(...), direi che ha ragione Guido Davico Bonino, quando ha detto che i capitoli di *Microcosmi* non sono nove, bensì otto più uno, per indicare, scherzosamente, la differenza che c'è fra i primi otto e il finale. Non privilegierei, tuttavia, in *Microcosmi*, il capitolo iniziale (sic) sugli altri.

Passo a rispondere alle tue domande.

- Come nascono le storie, almeno in generale. Preferirei ne parlassimo a voce, perché il problema è complesso. Comunque, penso che ogni storia abbia due origini: una più profonda, nell'interesse per temi, figure o eventi, interesse radicato, del quale si può anche non essere ben consapevoli. Un'altra è in una causa prossima, ossia in qualche circostanza che, magari casualmente, tira fuori, fa da levatrice a quello che stava dentro. Così, mentre prima c'è tutta una preparazione esistenziale o culturale, talvolta molto lunga, (vedi il caso di *Danubio*), può essere, come del resto ho già raccontato, qualcosa di improvviso o di casuale a far scattare il tutto. Per *Danubio*, come ho scritto in quel saggio che credo tu conosca, è stato quel giorno con gli amici e con Marisa alla vigilia del viaggio in Slovacchia, tra Vienna e Bratislava, guardando le immagini dell'acqua indistinguibile dall'erba nei cosiddetti "prati danubiani" e poi quella

curiosa freccia, che diceva "Museo del Danubio". È una storia che ho raccontato e che se vuoi ti farò leggere. Oppure qualche volta è un dettaglio, un clic: per *Un altro mare*, per esempio, come ho raccontato anche in questo caso, quel lontano ricordo di una frase di Marin, che per la prima volta mi ha fatto balenare l'idea di quel personaggio bizzarro che poi è diventato Enrico e del significato che poteva avere la sua storia; un altro clic è stato leggere quella famosa nota a piè di pagina, e scoprire cioè che lui era riuscito a sparire e a farsi credere morto per tanti anni e così via. Altre volte può essere un dettaglio; per esempio, sfogliando una bibliografia di Goethe, non mi ricordo nemmeno per quale ragione, mi sono imbattuto, in una nota, nella vicenda di Stadelmann, che pure conoscevo già e, chissà perché, in quel momento quella storia, e soprattutto quelle due settimane intercorse tra il suo viaggio a Francoforte e il suo ritorno e il suicidio, mi hanno colpito d'improvviso, come succede che magari si passa tante volte nella vita davanti a un albero, e poi, chissà perché, di colpo, un certo giorno, lo si vede in una certa luce ed è magari in quel momento che scatta, ad esempio, l'idea di scrivere una poesia.

Così è stato per alcuni racconti brevi; un dettaglio, durante una cena, e un'espressione e un gesto di un personaggio hanno fatto nascere un breve racconto come *Il premio*; altri nascono da tutta una esperienza rimeditata e vissuta, come la storia dei Cosacchi, altri, come *Il Conde*, dalla suggestione di un paesaggio e da una minima notizia letta per caso su un giornale e così via. Quando scrivo non ho tutto in mente, anzi; quando mi metto a scrivere, non so bene che cosa scriverò e (cosa che mi succede per un libro, ma anche per un articolo, a meno che un articolo non abbia uno specifico tema, come, ad



esempio, che so, la ricorrenza d'un centenario e così via) soltanto quando ho scritto almeno un terzo o forse metà di un testo comincio a capire che cosa salterà fuori. Per esempio, quando ho cominciato a scrivere *Danubio*, non sapevo ancora se ne sarebbe venuto fuori piuttosto un reportage oppure, come è stato il caso, un testo letterario e inventato; non sapevo se l'io sarebbe stato quasi diretta mia espressione oppure, come è stato, un personaggio e così via. Talvolta alcuni personaggi nascono mentre si scrive, come è stato il caso di *Stadelmann* o anche di *Un altro mare*, saltano fuori all'ultimo momento; quello che si ha in testa sin dall'inizio è in qualche modo una specie di respiro, quasi un ritmo senza parole, il tono di una storia. Qualche volta non si sa come andrà a finire, altre volte invece si ha chiaramente in testa la fine (ad esempio, del libro che sto cercando di scrivere adesso, ho scritto la fine, perché mi è balenata, ma non so bene come arriverò a quel punto). Altre volte invece non si sa quale potrà essere l'esito; comunque, in ogni caso, è come avviarsi in una certa direzione, ma senza sapere se e quali divagazioni si prenderanno, come ci si comporterà agli incroci, chi si incontrerà per strada, oltre a quelli che si sa già che si incontreranno.

- Quanto agli autori di frontiera, mi è impossibile rispondere a questa domanda, perché sono tanti. Anzitutto i triestini, ovviamente, da Slataper a quelli attuali, ma non solo i triestini; penso, ad esempio, a moltissimi scrittori austriaci o della Mitteleuropa asburgica, che è tutta una frontiera, uno sbarramento e trasgressione di frontiere. Ma penso ad esempio ad autori sudamericani e ad altri.

Inoltre, le frontiere che mi interessano non sono soltanto, direi non sono tanto quelle nazionali, ma le frontiere di ogni genere, psicologiche, frontiere fra la vita e

la morte, frontiere fra terra e mare, frontiere all'interno di noi stessi e così via; in questo senso, *Microcosmi* è un libro di frontiera e non solo per le frontiere nazionali, ma anche per quelle più sottili e nascoste, come la linea sempre mutevole fra l'acqua e la terra nella laguna.

Carissima Yvonne, ho scritto a Garzanti di mandarti una fotocopia di tutti gli articoli apparsi su *Microcosmi*. (...).

Carta mecanografiata y firmada.

Trieste, 26 gennaio 1998

Carissima Yvonne,

(...). S'intende che sono a tua disposizione per qualsiasi chiarimento (...).

Cercherò di rispondere alle tue domande.

1. quella (sic) sul libro su Trieste. Dovremmo parlarne a voce, perché è una cosa un po' lunga e complessa. Direi che nell'essenza quel ritratto della città va bene; ci sono state molte variazioni soprattutto in una direzione, ossia verso una "normalizzazione" di Trieste e del suo mondo. Insomma, Trieste è - nel bene e nel male - meno "triestina", almeno mi pare, di quanto fosse. Si potrebbero fare molti esempi: l'accentuato particolarismo, che prima era una delle sue prerogative, e che ora, sia pure in altre forme, è comune a gran parte d'Italia; l'invecchiamento della popolazione, e il carattere terziario della città e la diminuzione della sua popolazione, che ancora segnano una sua spiccata

caratteristica, ma che sino a poco fa erano in contrapposizione a quello che avveniva in Italia e invece ora appartengono, sia pur in modo meno spiccato, alla tendenza generale. La nuova letteratura, dei giovani, che sta sorgendo, mi pare, anche se non ci sono grandi prove significative, si stia - giustamente - allontanando da quella grande tradizione. Ma ci sono sfumature di cui dovremmo parlare.

2. Medea: non credo di avere molto da aggiungere a quanto appare in *Microcosmi*. Forse, in generale, lo strazio radicale, assoluto, del dolore, la sua devastazione selvaggia, e la sua ovvia connessione con la condizione femminile. Forse perché, contrariamente a quello che scrive la Wolf, Medea è un esempio terribile di una cosa che ho sentito profondamente: e cioè che, come diceva Manzoni, chi fa il male è colpevole non solo del male che fa, ma anche di quello cui induce la sua vittima. L'orribile delitto finale di Medea, che è la più grande sua automutilazione, è orrendo, ma è la sua estrema sfigurazione causata da Giasone.

3. La genesi di *Microcosmi*: forse un po' simile a quella di *Danubio*, in genere simile a quella dei miei altri libri, che nasce sempre da motivazioni profonde (interesse per un personaggio, o per degli eventi, o per un determinato sentimento dell'essere e della storia) sia da un'occasione prossima che fa da mediatrice, da una qualche accidentalità che "tira fuori" tutto questo dal profondo, come è stato per *Danubio*, quel momento, che ho più volte raccontato, presso la frontiera tra Vienna e Bratislava. Nel '91, quando il "Corriere" chiese ad alcuni suoi collaboratori di fare alcuni viaggi, io ho scelto le lagune di Grado, e così è nata quella pagina che è il primo abbozzo di quello che poi, molto ampliato e

soprattutto mutato, sarebbe diventato il capitolo delle lagune in *Microcosmi*. Quando, due o tre mesi dopo, è accaduta la stessa cosa col Monte Nevoso, io, anzi non io ma Marisa, che quasi sempre aveva lei, e per prima, queste intuizioni creative (anche l'idea di *Danubio*, il germe iniziale, lo ha avuto lei) ha osservato che quei due brani (tutti e due poi rifatti) non erano isolati, ma erano come punte emergenti di un qualche continente sommerso, di un tutto che li unificava. In quel momento è scattata l'idea dei *Microcosmi*, con i vari progetti e così via. Ma la più grande differenza, è il carattere "persuasivo" del libro, il suo ritmo (anche della scrittura) al rallentatore, disteso. (...).

Sulla frontiera e sul limes credo ci siano molte cose nel libro stesso (...).

È giustissima la tua osservazione sul potere esercitato dal Signore delle Voci; sì, è proprio un moderno "onnipotente" come scrivi tu (...).

Verrò certamente a quell'incontro di Madrid \* (...).Penso che l'editore voglia fare uscire *Microcosmi* più in là, in occasione dei festeggiamenti per il trentennale della Casa editrice, ma in ogni caso vengo prima. (...).

\* Magris se refiere a un encuentro que tuvo lugar el 22 de octubre de 1998 en el Circulo de Bellas Artes de Madrid.

Carta mecanografiada y firmada.

Trieste, 16 agosto 1998

Cara Yvonne,

ho letto l'intervista e ti ringrazio di quel nostro incontro così fraterno, così congeniale, che è andato così a fondo nei miei temi - e questo, come sai, dipende sempre, in primo luogo, dalle domande che si pongono e quindi da chi interroga più che da chi risponde (...).

Carta mecanografiada y firmada.

Trieste, 16 luglio 1999

Cara Yvonne,

(...) Non ho assolutamente nulla in contrario che tu inserisca le lettere (...).

Carta mecanografiada y firmada.

TEXTO INÉDITO DE LA EMISIÓN  
RADIOFÓNICA DEL 14-2-1993, CON  
INTERVENCIONES DE CLAUDIO MAGRIS

Da "PAESAGGIO CON FIGURE" dd. 14.02.1993

(I cassetta)

(Musica - "convenevoli")

D.: A partire dalla Sua esperienza personale, come si forma in un triestino questa coscienza di una identità di frontiera? Lei quando ha cominciato a percepirla?

R.: Direi che me ne sono accorto relativamente tardi e questo credo sia stato positivo. Cioè ho assorbito spontaneamente una certa atmosfera di Trieste così come si assorbe l'atmosfera di una famiglia, di un ambiente, di una città, senza rifletterci sopra immediatamente e quindi quando me ne sono accorto l'avevo già integrata in me. Fino ad un certo momento della mia vita non mi ero accorto con coscienza critica della peculiarità di Trieste, che Trieste era una città di frontiera, una città italiana ma anche con altre componenti nazionali, culturali e così via. Certo, ci sono state alcune esperienze determinanti fino da bambino; per esempio, credo che non avrei scritto molte cose che ho scritto più tardi senza l'esperienza traumatica della frontiera. Lei immagini che quando io ero bambino - io sono nato nel '39, alla fine della guerra avevo sei anni - la frontiera correva a pochissimi chilometri da casa mia, la vedevo quando andavo sul Carso a fare le passeggiate; era la "cortina di ferro", quella che divideva il mondo in due parti. Era un'esperienza

curiosa, duplice: oltre quella frontiera cominciava un mondo che da una parte era sconosciuto, minaccioso, terribile - il mondo dell'impero di Stalin, almeno sino a quando, negli anni '50, dopo la rottura fra Tito e Mosca e con la progressiva normalizzazione dei rapporti fra Italia e Jugoslavia, quella frontiera ha cominciato ad aprirsi. Ma quei luoghi erano contemporaneamente familiari perchè erano i luoghi che avevo conosciuto da bambino, dato che erano, appunto, le terre che avevano fatto parte dell'Italia ed erano poi passate alla Jugoslavia alla fine della seconda guerra mondiale.

Quindi, io avevo il sentimento, naturalmente molto inconsapevole, che avrei dovuto in qualche modo valicare - non solo materialmente, ma anche spiritualmente - quella frontiera, reimpossessarmi di quel mondo che era anche mio. Di qui il senso della frontiera, della difficoltà e necessità di varcare le frontiere - e non parlo solo di frontiere nazionali, statali o politiche, ma anche psicologiche, culturali, d'ogni genere. Poi, vede, quando io ho lasciato Trieste per andare a studiare a Torino, a diciottanni, e ho cominciato così ad avere nostalgia della mia città natale, ho iniziato a riflettere; mi sono ricordato di compagni di scuola le cui famiglie venivano da un'altra tradizione (per esempio la tradizione austriaca o austro-tedesca), nelle cui biblioteche c'erano altri classici e che quindi erano portatori di un altro



tipo di cultura; mi sono accorto che il Carso non era soltanto il luogo delle scampagnate ma anche e soprattutto di un'altra presenza culturale come quella slovena; ho ripensato a certi personaggi e amici di famiglia e ho scoperto in questo modo, a livello consapevole, il significato della presenza ebraica e così via. Diciamo che mi sono accorto della mia realtà, di quello che ero già e della sua complessità; e il fatto di essermene accorto relativamente tardi credo sia stato un vantaggio, perchè era una realtà già radicata in me, qualcosa di spontaneo. Chi vive sulla frontiera corre infatti il pericolo di fare lo scrittore o l'intellettuale di frontiera, di atteggiarsi <sup>2</sup>/questa parte, di trasformarsi quasi in uno stereotipo. Il fatto che la mia famiglia italiana avesse delle origini dalmate e greche (abbiamo dei cugini lontani croati) l'ho scoperto più tardi, in modo quindi più autentico, non programmato, non voluto, naturale.

*D.: ... immagino che nella percezione di questa frontiera ci saranno stati molti racconti familiari, racconti sentiti nell'infanzia, di personaggi, di figure (di episodi, visti qualche volta con la prospettiva del bambino che capiva certe cose e altre non le capiva); ecco, una di queste elaborazioni è un racconto che Lei ha scritto qualche tempo fa, uscito da Garzanti, Illazioni su una sciabola, forse Lei meglio di me può riassumere brevemente di cosa si tratta.*

R.: Sì, questo racconto risale ad una esperienza che è stata fondante nella mia vita e certamente nella mia vocazione alla letteratura, al sentimento della necessità di raccontare. Nell'inverno '44-45 (ecco, *spiegheremo man mano poi come mai Magris oltre ad essere saggista scrive anche narrazioni - come questo Illazioni su una sciabola che è appunto un racconto lungo o romanzo breve*) io mi trovavo con mia madre a Udine, perchè mio padre era malato nell'ospedale di quella città e Udine era occupata, in quell'ultimo anno di guerra, dai nazisti e da quei loro strani alleati cosacchi, che i nazisti avevano raccolto un po' in Russia, un po' dall'esilio e ai quali avevano promesso una patria cosacca, uno stato cosacco.

Esso naturalmente, nei progetti iniziali, avrebbe dovuto essere situato in Russia, poi man mano la guerra, grazie a Dio, andava male per il Terzo Reich, questa patria cosacca veniva spostata artificiosamente sulla carta geografica sempre più verso Ovest, finchè era stata situata in Carnia, vicino ai paesi da cui è originaria la mia famiglia paterna, perchè mio nonno aveva lasciato a tredici anni il paese, Malnisio, in Valcellina, per venire a Trieste. Improvvisamente questi villaggi carnici, friulani, erano diventati villaggi cosacchi, portavano nomi cosacchi. Io naturalmente capivo poco o niente della storia, a cinque o sei anni, ma vedevo questa strana gente, vedevo cavalli e cammelli, le uniformi spaiate, più

generalisti che soldati, e in qualche modo capivo che quello non era uno dei vari eserciti che purtroppo la guerra mi aveva fatto vedere, ma qualche cosa d'altro, di strano. E così ho portato questa storia dentro di me per molti anni finché una cosa mi ha colpito: il fatto che per tanto tempo si voleva credere - anche quando la verità storica era stata accertata - che il capo di questi cosacchi, il vecchio Ataman Krasnow, che i tedeschi avevano messo alla testa di questa armata di colpevoli e di vittime, di collaborazionisti del Male e insieme poveri diavoli ingannati dal Male, ~~che fosse~~ morto ucciso dai partigiani presso un piccolo fiume, il Rio San Michele. Invece Krasnow si è arreso agli inglesi, i quali lo hanno consegnato ai sovietici che lo hanno impiccato nel '47. Ad un certo punto, quando mi sono accorto che anch'io, in qualche modo - pur sapendo qual/era la vera fine di Krasnow - volevo credere che Krasnow fosse morto travestito da soldato semplice presso quel fiume, mi sono chiesto "quale verità poetica, umana c'è in questo bisogno di credere ad una versione storicamente falsa?". Da lì è nato il rivangare quella storia per me per molti anni; ne ho parlato una volta anche a Borges, quando l'ho incontrato a Venezia. Volevo regalargli questa trama perché lui ne traesse un racconto, ma lui mi ha detto che dovevo scriverlo io, perché era la mia storia ~~e~~ così l'ho scritta. E' una storia che ha da fare con i confini perché

è una storia di confini spostati, trapiantati, di quei confini visibili ed invisibili che io ho sempre sentito nella mia infanzia - Lei diceva che i confini a Trieste sono anche confini invisibili che dividono parte della città l'una dall'altra.

(Frammento di Illazioni su una sciabola)

D.: ... mi veniva da pensare che c'è anche in fondo il senso di una impossibilità di una patria, in questo personaggio; questo però sarà un tema che poi si ritrova spesso in Lei, la difficoltà di trovare una patria. Lo vedremo un po' alla volta, ma mi sembra che già qui se ne possa rintracciare un nucleo, è così?

R.: Certo, l'idea di questa ricerca della patria, della terra promessa (dove per patria si intende il luogo in cui potersi riconoscere, il luogo in cui potersi sentire a casa, in cui trovare un'armonia fra la propria identità e il mondo) è un tema che percorre in un modo ossessivo tante mie pagine. Lo si trova nei saggi, per esempio in Itaca e oltre, lo si trova in alcuni racconti, lo si trova in tutto Danubio, accompagnati dal sentimento kafkiano che la ricerca della Terra Promessa è l'unica autentica Terra Promessa che possiamo raggiungere in questa vita. Non il raggiungimento pacifico di una patria, ma il cammino attraverso il deserto, come Mosè, il cui destino è camminare attraverso il deserto verso la terra promessa ma senza mettervi mai piede. Il senso autentico di una

patria, dunque della propria identità, è il sentimento che esso ci sta sempre davanti, che non l'abbiamo mai raggiunta; la nostra verità è il cammino, attraversare il deserto, senza perderne la tenacia nè la direzione, del cammino. Il falso - e con esso la violenza - comincia quando si crede di avere già trovato la patria, di possedere già una identità compatta e pura, quando ci si proclama presuntuosamente e arrogantemente padroni di qualche cosa nel mondo anzichè passanti, viandanti su questa terra. E questo è un tema che ricorre ossessivamente nelle mie pagine.

*D.: Ecco, sì credo che lo incontreremo più volte e ne daremo di volta in volta diverse articolazioni ma credo che questo Krasnow dia proprio l'idea di questo destino che non sa bene dove andare, no?*

*R.: Certo, è un tema che mi sempre affascinato, il tema dell'avventura sbagliata, quella di chi parte mosso da qualche cosa di nobile, di giusto, come i poveri cosacchi che avevano il desiderio di una patria, di un luogo in cui radicarsi, e poi - per i malintesi della storia, per l'eccessiva fiducia in se stesso, per la troppo facile fiducia di poter governare gli eventi, senza accorgersi di essere come tutti, una marionetta di nascosti meccanismi - finisce proprio per provocare il contrario, per pervertire quei sentimenti autentici. Così Krasnow, in nome dell'amor di patria, finisce per essere un prevaricatore, per*

togliere la patria agli altri. Anche in altre storie mi sono occupato di questo malinteso, di questo abbagliamento a causa <sup>d'</sup>cui qualcuno, magari in nome di un autentico ideale e desiderando dare del bene, finisce per fare del male senza rendersene conto, perchè non sa vedere concretamente la gente che ha davanti a lui, i corpi, i visi e nemmeno la violenza che sta commettendo verso quegli altri e dunque pure verso se stesso. Un abbagliamento che dobbiamo considerare con molta pietà, ma anche con nitida fermezza di giudizio.

*D.: Senta Magris, sempre a partire da questa figura - ma poi non vorrei fermarmi troppo su di essa - mi veniva anche da pensare, ecco: questa conoscenza - fin dalle origini della propria formazione, fin dall'infanzia - di identità diverse e di persone diverse, appartenenti ad altre storie, dà anche - ovviamente a chi sappia sviluppare questo senso - una particolare capacità e desiderio di penetrare l'altro, di penetrare il diverso, di cogliere un'identità nei piccoli segni differenti che ciascuno incarna.*

*R.: Sì, e questo è fondamentale nella vita e quindi anche nella scrittura, che è una cosa diversa ma non separabile dalla vita. Io sento fortissimamente che la nostra vita è fatta essenzialmente dal nostro rapporto con gli altri; è il tema di Danubio, in cui il viaggio attraverso un caleidoscopio, un mosaico, una miriade di diversità è*

insieme il viaggio alla scoperta di se stessi. Ho avuto sempre fortissimo il senso dell'amicizia, della corralità, i miei amici e le mie amiche sono parti della mia persona e ciò mi ha aiutato a capire, a sentire fin dall'inizio l'assurdità (non solo la crudeltà, ma l'insensatezza) anche di ogni purezza e pulizia etnica, come la si chiama adesso. Se volessi togliere da me tutto ciò che non è mio, cosa mi resta? Finirei per amputare parti del mio corpo, della mia anima, della mia testa, dei miei pensieri; non mi resterebbe niente. E' questo che mi ha insegnato Trieste; sto pensando in questo momento a piccoli segni, a cose e a persone, alla famiglia di un mio compagno di scuola (che è anche presente, con un altro nome, in Danubio) che attraverso battute, gesti, abitudini, gusti, mi faceva scoprire mondi diversi, ossia modi diversi dell'umanità. Questa continua scoperta che il mondo è tanto più vasto dei piccoli schemi con cui cerchiamo di tenerlo sotto controllo è stata fondamentale. Scrivere è sempre un'odissea, una ricerca di un'identità più vera e ampia. Le sono molto grato per questa espressione, "piccoli segni", perchè la mia scrittura è il tentativo di arrivare a un significato della vita attraverso i piccoli segni, attraverso la quotidianità, attraverso i gesti, le piccole tracce. Insomma, è una marcia ironica attraverso il piccolo per arrivare a ciò che dovrebbe dare il senso dell'unità della vita.

**D.:** Ecco, ritorniamo allora a questa Trieste, di cui Lei ci sta parlando, a questa culla della diversità. Stamattina ci siamo svegliati in una bellissima Trieste piena di un'aria così limpida, chiara, luminosa e un po' mi veniva da chiedermi se Trieste è una città del nord, o una città del sud. E anche questo è un po' difficile da definire. Noi la pensiamo come città del nord, ovviamente, perchè è del nord-Italia, ma rispetto all'Europa centrale è una città mediterranea, una città del sud. Quindi credo che ci sia questo asse nord-sud a Trieste.

**R.:** Certo. Infatti, quello che viene spesso trascurato nell'immagine giusta ma spesso stereotipa della Trieste "porta orientale" tra est e ovest, è proprio tale componente meridionale che invece è pensata in una certa sensibilità tedesca o austriaca nei confronti di Trieste. Trieste ha certo qualcosa di nordico, di scandinavo; non è un caso che i grandi scrittori triestini, quelli che hanno colto e rappresentato l'anima della città, siano stati così fortemente segnati dall'esperienza di questo mondo nordico - sto pensando a Slataper, a Michelstaedter, a ciò che significavano per loro Ibsen e tanti altri autori scandinavi. La loro era la scoperta di un mondo nordico malinconico, chiuso, ma anche pieno di lontananze, di struggimento, di quella luce luminosa che si trova quanto più si va a nord e che fa sentire tutto ciò che manca alla vita, la nostalgia della vita vera. C'è anche una



componente fortemente meridionale; io sento molto Trieste come una città dell'estate, la città in cui mi è possibile ogni giorno, da maggio ad ottobre, fare il bagno di mare sulla scogliera. Questa esperienza di abbandono meridionale, di confidenza fisica, sensuale, che comincia quando ci si può togliere il vestito, è una componente molto forte. Naturalmente, quando si parla di queste assi - come Lei ha detto - bisogna tener presente che tutto ciò contemporaneamente arricchisce una città ma anche le crea delle difficoltà e l'impoverisce; le città di frontiera, come Trieste, sono anche città ossessionate da chiusure, da diffidenze reciproche, città dove avvengono degli incontri, ma dove spesso gli incontri sono più difficili che altrove. Come molte città dell'Europa centrale, sono luoghi che possono diventare ossessivi, luoghi di chiusura, di isolamento, di rancori, di rifiuto dell'altro. Anche questo va messo sulla bilancia per non avere un quadro falsamente idillico della città di frontiera.

*Trieste è un buon esempio di una possibile convivenza.*

Sì, ma con alti e bassi e con tante cose ancora da fare, da parte di tutti, di tutte le sue componenti.

Proviamo, così, schematicamente, a ricomporre le identità etniche presenti negli ultimi due-tre secoli a Trieste. C'è la città italiana, c'è la minoranza slovena, autoctona, ci sono tutte quelle persone venute da più

parti d'Europa, quando Trieste si è trasformata, da piccolo e insignificante borgo in città emporiale. Allora molta gente è venuta dalle più varie parti e spesso si è rapidamente italianizzata. C'è la componente greca, che viene spesso dimenticata, ed è che invece importante, era ben presente a Joyce. Fondamentale, da ogni punto di vista, è stata la componente ebraica. Ce ne sono altre minori, la piccola comunità serba, gli armeni. Certamente una componente essenziale è l'appartenenza di Trieste per tanto tempo all'impero asburgico, in cui peraltro c'è stata la rapida italianizzazione di tante persone che venivano da paesi lontani.

*Ecco, allora, forse, però si può dire che questa convivenza di etnie e di cultura ha potuto resistere così bene perchè ce n'è stata anche una in qualche modo prevalente.*

Sì, certo, quella italiana. Trieste è stata molto più italiana di quanto una visione pittoresca voglia credere. La convivenza, va detto, non è stata certo sempre rosea, facile; c'è stata l'oppressione fascista nei confronti degli sloveni, ci sono stati anni molto duri della revanche slava alla fine della Seconda Guerra Mondiale; c'è poi tutto un retaggio, ancora tutt'altro che spento di reciproci rancori, diffidenze, e così via. La situazione è ancora problematica, però, adesso, credo che la giovane generazione sia al di là di queste lacerazioni e possa

vivere in modo positivo, quale arricchimento, il pluralismo culturale e la presenza di altre nazionalità che le generazioni precedenti spesso hanno invece vissuto quale impedimento, come blocco, anche in termini di pregiudizio e rifiuto da parte di tutte le componenti, da parte degli italiani verso gli slavi e viceversa.

*D.: Ecco, poi va detto, anche se è scontato, che c'è stata questa singolare vivacità culturale, letteraria e non soltanto a Trieste. Non ci fermeremo questa volta su queste figure, Svevo, Saba, Slataper, i due Stuparich, Michelstaedter, eccetera, anche se su alcune di queste poi torneremo.*

*R.: Io sono stato molto amico di una di queste figure, di Biagio Marin, grazie all'amicizia del quale ho avuto la possibilità quasi di far parte di questa grande generazione, qualche volta, tramite Marin, quasi di essere stato un po' compagno di scuola di Slataper, di Stuparich, anche se non ho i cento e più anni che avrebbero loro ... Ecco, è forse proprio Biagio Marin una figura sulla quale varrebbe la pena un pochino di soffermarsi, anche perchè, così confinato un po' nella poesia dialettale, è stato forse poco fruito dalla cultura italiana, mi sembra.*

*Sì, negli ultimi anni però è stato scoperto e colto nella sua originalità poetica; per me è stato non solo il poeta ma anche il testimone concreto di quel mondo e ciò per me è stato molto importante. Il mio interesse per il mondo*

austro-ungarico è stato mediato proprio dalla amicizia con delle persone (Marin ma anche altri) le quali a suo tempo avevano combattuto l'impero austro-ungarico; riconoscere il valore di una cultura partendo da una negazione, da un confronto critico con essa, credo sia estremamente positivo perchè toglie le facili nostalgie troppo colorite, troppo pittoresche.

*D.: Ecco, poi, c'è un po' il rischio, per quel che riguarda Trieste (e vedo che Lei è molto cauto su questo e mette le mani avanti) così, di farne un'immagine un po' stereotipata, di città di mescolanze di culture, di minoranze. Questo un po' succede sempre con le città che fanno mito a se stesse e che hanno una storia. Che cosa fa sì che poi Trieste non cada nel "formato cartolina"? Forse anche il fatto non ha un'immagine trionfale di sè, c'è sempre questo retroterra della crisi che le sta addosso, della crisi forse anche austro-ungarica che si prolunga su di lei, vero?*

*R.: Un antidoto contro il pericolo di scadere nella cartolina, come dice Lei, consiste nel fatto che in genere a Trieste la letteratura (non solo la letteratura, anche le altre arti) ha fatto i conti col disagio, con la difficoltà di vivere, con tutto ciò che manca alla vita. Pensi al più grande di tutti, a Svevo, che è andato sino in fondo al disagio della civiltà, all'agonia della vecchia Europa, di cui Trieste era uno straordinario avamposto. Pensi a*

questo paradosso: Trieste diventa letteralmente e culturalmente grande quando Slataper, nel 1909, scrive un famoso articolo in cui dice che Trieste non ha tradizioni di cultura, che bisogna appena cominciare. E ciò mentre la grande funzione politica, economica di Trieste sta, non dico finendo, ma declinando. Questa aurora strappata al tramonto permette di confrontarsi con i lati più difficili, più elusivi della vita; da ciò nasce, in molte opere della letteratura triestina, quel corto circuito fra l'incanto e il disincanto, fra la sanguigna vitalità e la profonda malinconia. Questo senso delle cose fuggite, di vivere alla periferia, ai margini, accorgendosi che nel nostro tempo qualche volta è forse dai margini che si può capire meglio quello che succede, ecco, tutto questo è forse un antidoto contro il pericolo della retorica. Anche se ogni atteggiamento, pure il nostro in questo momento, corre sempre il rischio di essere stilizzato, di diventare una maniera, una retorica compiaciuta. Per questo dicevo che per me è stato una fortuna accorgermi quasi a fatica, da Torino, quando avevo lasciato Trieste, di questo carattere di Trieste.

D.: *(Pagina di Salgari - I misteri della Giungla Nera)*

*Che cosa ha a che fare Salgari con Trieste e con la Sua vicenda?*

R.: Le sono molto grato per averci fatto ascoltare questa pagina, per tante ragioni. Innanzitutto, I misteri della

Giungla Nera per me sono ancora adesso il libro con la  
elle maiuscola perchè è il primo libro che io ho letto;  
anzi, all'inizio, siccome avevo cinque anni e non sapevo  
leggere, mia zia Maria me lo leggeva, un po' ogni giorno,  
nel frattempo ho imparato a leggere e me lo sono finito da  
solo. Devo dire che - naturalmente con tutta la sua  
ingenuità adolescenziale - Salgari è stato in qualche modo  
fondante per me e per alcuni miei amici, per varie  
ragioni. Innanzitutto perchè ci si dava questo senso  
dell'atlante del mondo, con le sue avventure ora nella  
Malesia, ora nel mare delle Antille, insomma, in tutti i  
continenti della Terra, che facevano comparire personaggi  
e popoli tra i più diversi e davano il senso( in una forma  
naturalmente ingenua e qualche volta anche buffa, a  
leggerla da adulti) della varietà dell'umanità e insieme  
della sua sostanziale unità. Salgari dà al senso epico,  
avventuroso di scoperta in qualche modo del mondo, di  
un'avventura che è la scoperta del diverso; poi  
naturalmente c'erano tutti questi nomi strani, il Durion,  
il Fiore di Mussenda, che il povero Salgari tirava giù da  
enciclopedie, perchè aveva fatto mi pare un viaggio in  
tutta la sua vita; strangolato dalla miseria, dagli  
editori, arrivava a questa vita avventurosa attraverso la  
carta, cercando faticosamente dei nomi nei manuali, nei  
repertori. Salgari è stato il primo incontro, il primo  
passo verso la letteratura; dal piccolo mare salgariano si

passava a scoprire il mare ben più vasto dei Conrad e dei Melville. E quelle curiose, buffe denominazioni salgariane. Ancora adesso con alcuni amici, Giovanni Gabrielli o Michele Zanetti, a Torino Massimo Salvadori, ogni tanto, per scherzo, facciamo delle sfide, ci domandiamo "Quant'è grosso lo zaffiro che incastona l'elsa della scimitarra? come un uovo di piccione o come una nocciola?" E la lettura di Salgari ci ha insegnato: che l'ironia è un modo non di schernire e di dileggiare, ma di amare. Certamente oggi, con i miei amici, ridiamo quando ricordiamo Salgari, ma questa ironia è una forma profonda d'amore. E questo amore si è trasmesso. Uno dei miei due figli, molti anni fa, quando era un ragazzino, dopo aver letto tutti i libri di Salgari, per qualche mese non ha voluto leggerne altri perchè temeva che qualche altro libro potesse piacergli di più. Poi, naturalmente, ha infranto questa fedeltà e si è rimesso a leggere con passione, ma quella fedeltà significa che anche per lui Salgari è stato fondante, è stato il primo incontro con l'epica.

*Anche Lei in qualche modo è rimasto fedele ...*

Certamente, io sono molto fedele, di una fedeltà naturalmente poligama perchè fedele a tante cose, ma molto fedele.

*E anche a Suoi temi, infatti.*

Sì, molto.

D.: Allora, incitati da Salgari e da questo desiderio di conoscenza, cominciamo ad esplorare queste vie che si dipartono da Trieste e proviamo a vedere il confine più vicino, quello della costa dalmata, croata, e lo facciamo con uno sguardo interno, quello di Predrag Matvejevic, che è una figura molto singolare e intanto degno di essere conosciuto soprattutto per questo bellissimo libro che ha scritto, edito da Garzanti, che si chiama Breviario mediterraneo e che è una storia di questo mare. La cosa bella di questa storia del Mediterraneo è che questa descrizione di Matvejevic va un po' in tutti i sensi, sia geografico che fisico che storico e sono molto belle sue annotazioni concrete, è vero Magris? Lei lo conosce molto bene perchè l'ha presentato anche ...

R.: E' un libro su tutto, sui moli, sulle Capitanerie di Porto, sulla terminologia, sulle piante, sul modo di bestemmia e così via ...

Matvejevic opera in senso orizzontale, perchè insegna letterature slave alla Sorbona di Parigi e letteratura francese a Zagabria. Ecco, l'abbiamo sentito l'altro giorno per telefono e gli abbiamo chiesto, a lui che è nato non sul mare ma in un paese della Erzegovina, a cinquanta chilometri dal mare, qual è stato il primo sentore di questo Mediterraneo e se è stato per lui subito un sogno oppure una realtà fisica o un mondo da esplorare e sentiamo che cosa ci ha risposto:



"Direi che ci sono state due cose insieme. Ho visto un mare e ho sentito un mare vicino/finto - io sono nato a Mostar~~a~~, adesso bisognerebbe dire città all'ottanta, forse novanta, per cento distrutta da questa orribile guerra che ha sconvolto il mio paese - e d'altra parte anche un mare vero, un altro mare, come direbbe Claudio Magris col titolo del suo romanzo, un mare narrato, narrativo, in qualche modo il Mare Nero di mio padre che è nato ad Odessa ed è venuto giovanissimo, a vent'anni, nell'ex-Jugoslavia, dove è rimasto tutta la vita, e che mi parlava sempre di questo mare. E' proprio una cosa che mi ha in qualche modo stimolato a cercare fin dove vanno le frontiere, come si possano sovrappassare le frontiere, e questo è un modo, mi sembra, buono per approcciare proprio Trieste. Io avevo, direi innanzitutto, una nozione letteraria, avevo dinanzi agli occhi la Trieste di Saba, la Trieste di Svevo, la Trieste di Joyce, di Stendhal<sup>h</sup> che amava molto questa città, dei contorni di Trieste. Credo che Claudio Magris mi ha aiutato con un saggio su Biagio Marin, su questo dialetto di Grado; così tutto questo si mescolava in una visione, direi, di Trieste, forse prima che io conosca<sup>mi</sup> la vera e propria Trieste, e questa è una cosa che ha influenzato un po' il mio modo di pensare la mia riflessione sulla frontiera, sulle frontiere, su quello che si chiama in italiano anche confine, identità di frontiera, come è il titolo del famoso libro di Ara e

di Magris, fatto da loro insieme."

*Senta Matvejevic, di fatto i paesi della Jugoslavia, anche quelli affacciati sul mare, in realtà non hanno sviluppato, come altri popoli, un rapporto positivo, costruttivo col mare, si sono orientati più verso l'entroterra, mi sembra, l'interno dell'Europa. Come mai questo?*

"Su tutta la costa mediterranea ci sono dei continentali che non sono stati mai veri marinai. Fenomeno che Sciascia ha visto, per esempio, nella Sicilia, dicendo che c'è una zona, molto stretta, che è proprio marittima, e poi subito viene un entroterra. Quando si tratta dell'Europa centrale, Magris chiama con un termine di Urzidil "hinterland", terra del dietro, e questo si sente molto sulla costa croata, dalmata. Ci sono comunque delle zone molto marittime; per esempio, l'isola di Corsica, Ragusa, Dubrovnik col suo passato è una città sul tipo di Venezia, Genova, di queste grandi città mediterranee. Spalato dipende dai periodi: ci sono dei periodi in cui Spalato è molto affacciata sul mare e poi ci sono dei continentali che a poco a poco entrano dentro e che danno caratteristiche continentali alla città. Poi, verso Fiume, Rijeka, in questa regione c'è una specie di interruzione, c'è l'Europa centrale che entra; Fiume, Abbazia, tutte queste regioni, i luoghi di villeggiatura degli Asburgo, dell'aristocrazia asburgica, austriaca, ungherese, questo

cambia nei rapporti del mare, del marittimo. Non si può generalizzare il fenomeno Mediterraneo di questa interruzione che esiste sulla costa dalmata. Questa costa, di cui parla tanto Magris, ed è lì, facendo i bagni a Trieste, che il suo sguardo è indirizzato, in questa parte dell'Adriatico."

*Ecco, Lei che ha descritto così minutamente le coste del Mediterraneo, le ha percorse più per terra o più per mare?*

"Innanzitutto, il mio grande viaggio sul Mediterraneo l'ho cominciato con uno scandalo, uno scandalo familiare: io avevo ventun anni e avevo deciso di fare il mozzo su un veliero greco; la mia famiglia era costernata della decisione - sa, nel Mediterraneo, ogni popolo pensa qualche cosa di molto cattivo sul popolo vicino - i greci sono quelli che devono violare giovani ragazzi (quando avevo vent'anni, ventidue anni sembravo averne sedici soltanto) - e la mia famiglia era costernata. Così, con questo veliero che si chiamava Hidra (l'anno dopo c'era un altro che si chiamava Dodeccanes, che vuol dire dodici isole) ho fatto i lavori più sporchi che si possono fare su una nave di questa specie, e questo era un viaggio molto verso Creta. Poi, ho fatto l'Africa in alcuni viaggi; ci sono alcuni luoghi che non ho visto, dovevo avvicinare la maggioranza di queste città, di queste coste, arrivando comunque alla terra, tutta la costa, venivo sempre, ma non avevo mai un veliero proprio,

privato, per poter fare crociere, non ero abbastanza ricco. Così, venivo soprattutto sulla costa del nord; la costa del sud l'ho fatta con la nave, con i nomadi ho fatto i viaggi attraverso il deserto e da una città all'altra."

*Senta Matvejevic, Lei che ama questi luoghi diversi che si affacciano tutti sul Mediterraneo, ecco, Trieste, in qualche modo, ne stavamo dicendo, rappresenta un caso singolo, ma anche un esempio di possibile convivenza di etnie e culture diverse. Ecco, Lei la vede in questo modo, anche alla luce di queste invece profonde divisioni fra i popoli della Jugoslavia?*

"La cosa che mi viene in mente, quando penso a Trieste, è un'identità plurale; è un problema che mi sembra molto grave, nel nostro secolo, come poter uscire da una identità troppo stretta, come poter accettare la pluralità individuale. Un problema che il Mediterraneo conosce da tanto tempo fa: i vecchi romani già imparavano - credo in una traduzione dal greco che io ho trovato di Seneca, diceva "~~idem necum~~<sup>id est cum</sup> num", "identico ma non unico" - vedevano questa necessità di identificarsi nel plurale. Trieste è una città, in questo senso, ideale; questo incontro del Mediterraneo e dell'Europa centrale con la sua pluralità, e questo legame che c'era fra Trieste con quello che quell'amico di Kafka, Johannes Urzidil, ha chiamato "hinternational" ("hinter" vuol dire dietro)

dietro nazionale, questa identità di frontiera, di confine, che è una identità molto particolare e molto più capace di accettare, di accogliere. Io ho trascritto, ho tentato di trascrivere, un viaggio molto recente fra Zagabria e Trieste, durante la guerra in Jugoslavia, andando da Zagabria a Torino, verso Trieste, ho preso un treno di profughi, pienissimo di povera gente della Bosnia, con tantissimi problemi - quelli che non avevano denaro non potevano oltrepassare la frontiera slovena - avvicinandosi a Trieste, questa gente aveva un'idea molto, molto vaga, mica chiara di quello che può essere Trieste; subito arrivati a Trieste, è stata un po' una sorpresa di questa accoglienza, di questo modo di aprirsi a Trieste, come se fossero salvati dai guai che si possono passare dalla Bosnia andando in una Croazia già pienissima di profughi, con un treno terribile; si sono fermati prima di arrivare a Trieste, usciti dal treno non volendo andarsene e poi finalmente arrivati a Trieste come se avessero sentito qualcosa di molto particolare."

*In che modo si manifestava questa accoglienza?*

"Loro sentivano parlare di tendopoli, l'hanno sentito per la prima volta e volevano che si spiegasse - io non potevo andare a Torino con l'areo perchè da Zagabria non si poteva prendere il volo, ragione per la quale andavo con questo treno pieno di profughi - ed io dunque osservavo e parlavano di tendopoli (tendopoli sono un po' campi di

concentramento) e finalmente arrivati a Trieste questa gente slava e italiana nello stesso tempo, gente della Caritas, gente cristiana e non cristiana, così cosmopolita, hanno fatto una straordinaria sorpresa a questi profughi. Io ho descritto, nel libro Epistolario dell'altra Europa, si chiama Frontiere e destini; nessuna altra città poteva accogliere in questo modo, come ha fatto Trieste."

Ringrazio Predrag Matvejevic per questo suo intervento - molto bella questa sua partecipazione a queste vicende, ~~lo~~ sappiamo molto impegnato anche attivamente, politicamente, nel tentativo di mettere pace, un tentativo ... (Magris: è il tentativo che bisognerebbe fare, ma certo difficilissimo, di arginare questo scatenamento di particolarismi furibondi, cioè di questo pervertimento del legittimo amore della propria identità, ma deve essere intesa come premessa per incontrare l'altro, non per chiudersi) In uno strascico di conversazione, poi, Matvejevic mi diceva che le prospettive possibili sono: o che la Jugoslavia sia una specie di poligono della storia, in cui la storia si esercita per non ripetere questi errori, oppure, ahimè, il pericolo che invece la cosa si diffonda a macchia d'olio verso altri stati, stati d'oriente, ma, insomma, speriamo che non sia così. E ritorniamo, invece, a questo Mediterraneo e a questo mare, Magris. Per una persona che invece ha esplorato le culture

*di terra come Lei, perchè invece questa attrazione per il mare, di cui già ci ha detto peraltro di che cosa lo sente portatore, simbolo.*

R.: Vede, al di là del fatto autobiografico, (*al di là dei suoi bagni nel mare di Trieste*) i bagni non hanno niente a che vedere con nessuna attività sportivo-igienica, così come anche le passeggiate con gli amici sul Carso non hanno nulla a che vedere con prestazioni sportive, ma sono un modo di essere. Per me l'esperienza del mare è legata ad alcuni fra i primissimi ricordi dei miei genitori, quando mia madre mi portava sulla riva del mare; è legata alle prime amicizie e ai primi incantamenti amorosi e quindi è strettamente legata al senso del fluire della vita. Ma il mare, al di là di questo, ha due aspetti contraddittori: da un lato è la grande prova - c'è una grandissima letteratura di mare che ci ha mostrato proprio come il mare è il termine di confronto, la prova, una specie di iniziazione dell'individuo alla capacità di affrontare il mondo e le sue difficoltà - e poi c'è l'altro aspetto, il mare come grande richiamo alla dissoluzione, alla felicità, il mare da cui proveniamo sia collettivamente (*la vita è venuta dal mare*), sia individualmente, le acque amniotiche, quell'oceano originario da cui noi proveniamo, (c'è anche una teoria *sull'origine della specie*). Il mare è per me l'immagine proprio dell'abbandono, di quei rari momenti in cui si ha

l'impressione, nonostante tutto, di poter dire di sì alla vita e al suo fluire. In questo senso il mare è qualcosa che trascende; già le stesse lontananze ci fanno sentire la precarietà di ogni confine, di ogni limite. In questo senso il mare è anche un simbolo dell'amore, che per definizione è la capacità di superare, di varcare una frontiera, di uscire da sé, di fondersi con un altro. In questo senso il mare è tutto; non a caso è sempre più presente in ciò che scrivo; anche il libro più "di terra" che io abbia scritto, cioè Danubio, che attraversa tutto il mondo mitteleuropeo esasperatamente continentale, è mosso dalla grande nostalgia di arrivare finalmente al mare.

**D.:** Ecco, a Danubio fra poco ci arriveremo; è invece Un altro mare il titolo che Lei ha dato ad un altro suo romanzo, ed è singolare che stiamo parlando soprattutto di Suoi scritti narrativi più che saggistici, ma adesso ci arriveremo, se lo posso dire forse molto rapidamente è la storia di ...

(Riassunto, e lettura di una pagina, di Un altro mare)

... credo che qui ci sia questo senso dello spegnimento, del lasciarsi andare, di chi non riesce a raggiungere l'autenticità della vita, è così Magris? Ed è un po' quello che Lei prima invece ci diceva che è ciò a cui bisogna resistere, e a cui si dovrebbe resistere.

**R.:** Certo. La storia di Enrico mi interessava perchè è la



storia di uno di quei fuggiaschi (di cui la vita ci ha dato anche altri esempi, anche la letteratura) che cercano di fuggire, di sparire, come Enrico in Patagonia e poi sull'incantevole appartata riva istriana, non per fuggire dal grigiore della vita quotidiana e condurre una vita pittoresca e più intensa, ma al contrario, per esistere un po' di meno, per ridursi, per sparire. Si tratta di persone che probabilmente hanno sofferto con troppa sensibilità l'ingranaggio sociale; che hanno sentito la società, ogni società (anche una società liberale, democratica) come una minaccia totalitaria, come qualche cosa che cerca di rubarci la nostra vita, di bersagliarci di ordini, di imposizioni, di divieti, impedendoci di vivere. In una società totalitaria, se c'è in giro la Gestapo, ognuno di noi è contento di non figurare in nessun registro; vorrebbe essere invisibile, non essere notato, e queste persone vivono ogni società come se essa assomigliasse un po' ad una società totalitaria. Enrico desidera vivere la vita vera, la vita autentica, la vita pura, il presente, senza sacrificare il presente - come facciamo noi continuamente - a tutte le cose che dobbiamo raggiungere. Noi bruciamo la vita nella fretta di aver già fatto qualcosa; vogliamo che il tempo passi presto, perchè aspettiamo il responso del medico, l'inizio delle vacanze (la fine di questa conversazione, per vedere se io ho fatto o no una bella figura...) e così viviamo non per

vivere, ma per avere già vissuto, per essere già morti. Enrico vuole invece vivere e spoglia la vita di tutto ciò che essa ha di inessenziale; fino ad un certo punto questa è un'operazione autentica, perchè così la vita è liberata da ogni conformismo, ma, a furia di togliere e togliere, questa vita ridotta all'essenza assomiglia pericolosamente al vuoto, alla morte. Anche il titolo Un altro mare non indica solo i due mari, l'Adriatico e l'Oceano che Enrico attraversa due volte, andando e tornando dal Sud America, ma indica, da un lato, il mare concreto, fisico, sensuale, con i suoi odori, colori, sapori, il mare in cui si nuota, il mare dell'amicizia, dell'amore, della concreta sensualità di cui il romanzo è pieno; e poi quell'altro mare senza rive, senza navi, senza niente, simbolo di un assoluto che assomiglia pericolosamente alla morte. A me interessava molto raccontare la storia di un individuo che vorrebbe vivere la vita vera e che si accorge, come aveva detto Ibsen tanti anni prima, che pretendere di vivere veramente è da megalomani; questa consapevolezza lo inaridisce, per troppo amore d'autenticità egli finisce per avere una vita quasi arida, prosciugata, inaridita. Mi interessava raccontare la storia di un "no" detto alla vita (quindi qualcosa di doloroso, una negazione con la quale certo non mi identifico), ma cercando di far sentire in questo no tutto quel desiderio di dire sì, quella nostalgia di un abbandono alla vita. Credo che,

soprattutto oggi si possa raccontare il negativo soprattutto attraverso storie di naufragi, di raccontare l'odissea di chi vuole raggiungere la riva. Mi interessa l'inaridimento di Enrico per far sentire la dolcezza di ciò che la vita dovrebbe essere.

*D.: Ecco, allora andiamo a vedere questi temi della pienezza e della aridità e dell'esilio, andiamo a vedere come si sono formati nella cultura europea. Finora ci siamo soffermati più sul piano letterario e dunque su un piano più immediatamente di riflessione personale. Ecco, ma andiamo a vedere un po' da dove era partito questo percorso di Magris - Lei non si preoccuperà credo se non seguiamo un ordine rigorosamente cronologico. Nel '71 era uscito un suo libro, non solo molto bello, ma veramente molto importante credo per la cultura italiana, dal titolo Lontano da dove sulla tradizione e sugli scrittori ebrei dell'Europa orientale. Lasciamoci introdurre a questi scrittori e a queste figure che pian piano abbiamo imparato a conoscere da un brano musicale ("Vilna" interpretata da Moni Ovadia) ...*

*... ecco, questi ebrei dell'Europa orientale da che cosa, Magris, sono stati esiliati, non solo col nazismo ma anche credo con la crisi della cultura occidentale ?*

*R.: Sì, ben prima del nazismo, che è stato la tragedia atroce che ha colpito non soltanto l'ebraismo, ma che ha dato un colpo mortale alla civiltà dell'Europa centrale e*

orientale, sradicando e distruggendo in essa l'ebraismo; tutta l'Europa è stata vittima, perchè è stata amputata di questa straordinaria presenza ebraica. Questa canzone credo renda proprio il senso di questa civiltà: da una parte il sentimento randagio, nomade, tutta la miseria, la difficoltà, la malinconia della vita di queste comunità ebraiche, di tanta parte del paesaggio della Mitteleuropa, e dall'altra anche l'irriducibile resistenza vitale ebraica alla miseria, allo sradicamento, la sua tenacissima volontà di vivere. Lontano da dove, il titolo nasce da una storia in cui un ebreo orientale, che sta partendo per un paese oltreoceano, a chi gli dice "vai lontano", domanda "ma lontano da dove?". Ciò sta ad indicare che, da una parte, l'ebreo orientale, l'ebreo dell'esilio, non ha un punto di riferimento rispetto cui si allontana, non ha patria, è sradicato, è quindi l'uomo dell'esilio; come tale quindi è un po' il simbolo dell'uomo contemporaneo, sradicato da ogni patria in cui tranquillamente sentirsi radicato. Ma d'altronde quell'ebreo non è lontano da niente, perchè è radicato in una legge, in un libro, in una tradizione, nella propria famiglia, in valori che porta in se stesso. Quindi è contemporaneamente da una parte l'uomo della scissione, della desolazione, della frantumazione dell'identità, dell'assenza, del negativo, e dall'altra è il simbolo della resistenza a tutto questo. La civiltà ebraico-

orientale (quegli ebrei orientali di cui Kafka aveva tanta ammirazione e nostalgia, proprio perchè vedeva o credeva di vedere in essi la forza vitale, di cui egli si sentiva privo) è stato spesso visto con nostalgia da parte della coscienza occidentale, ebraica e non che è sentita sradicata, priva di quella vitalità. L'ebraismo orientale ha avuto una straordinaria vitalità - nonostante l'esilio, forse grazie all'esilio. E questo che sono andato a cercare in scrittori come Roth o Singer, che ho conosciuto, anche di persona, o tanti altri scrittori jiddisch. Non solo in autori, anche in ambienti, in persone, in figure; penso a persone, per esempio, che ho conosciuto nel teatro jiddisch di Varsavia, o a persone che ho conosciuto a Trieste, da Giorgio Voghera a quella straordinaria figura che era suo zio, il vecchio Giorgio Fano, il quale morto ultranovantenne tutta la vita ha temuto soltanto una cosa, i raffreddori, tanto che portava cinque o sei pullover anche d'estate, e perfino nella Trieste occupata dai nazisti, affrontava intrepido i pericoli, aiutava gli altri, ma girava anche in settembre, con un cappotto che lo faceva sembrare uscito da una stampa ebraica, e si preoccupava di non prendere un'infreddatura. Insomma, neanche il Terzo Reich poteva fargli cambiare abitudini; rischiava la morte, ma non un raffreddore a causa di Hitler. E' questa l'irriducibile grandezza, di cui la letteratura jiddisch e tedesca ha

dato straordinarii ritratti, Singer è forse la voce più grande di questo mondo. E' questa grandezza che ha nutrito il mio Lontano da dove che, come molti miei saggi, non è solo un libro di studio, ma è un libro in cui, confrontandomi con problemi culturali e storici, ho cercato di esprimere cose che toccavano direttamente la mia vita.

*Ecco, infatti, a questo proposito Lei parlava adesso di nostalgia, mi pare interessante che questa nostalgia è vista non solo come radicamento al passato e dunque a qualcosa di vitale, ma anche proprio come una pulsione necessaria per vivere, è così?*

Certo, la nostalgia (la si può pensare come il ripiegamento di un atteggiamento malinconico, invece Lei le dà un'impressione vitale) che per me è sempre unita all'ironia, non è mai nostalgia per un passato, men che meno per un passato da restaurare, da ricostruire, ancora meno per sistemi politici del passato, per i pretesi "vecchi giorni" felici e migliori di oggi. Il passato è stato qualche cosa di tremendo, guai idealizzarlo e disconoscere i progressi concreti, non solo materiali, ma anche spirituali che abbiamo fatto. La nostalgia va a ciò che non è ancora e quindi a ciò che dobbiamo realizzare; è un sentimento niente affatto svenevole, niente affatto delicatino, autocompiaciuto; no, è qualcosa di forte, il protendersi verso qualcosa d'altro, qualcosa che ci sta

davanti e non alle spalle e verso cui ci avviamo portandoci dietro tutto ciò che sta alle nostre spalle. Una volta Marin mi disse "il passato non esiste"; aveva ragione perchè le cose insignificanti, meramente funzionali, spariscono e non esistono più, e le cose che sono, le persone che abbiamo amato, non passano, vivono dentro di noi, esistono. Pensare a loro non significa pensare languidamente ai bei tempi di una volta; significa pensare alla vita, che è sempre in qualche modo eterna, cioè sottratta al tempo, perchè ciò a cui noi diamo valore non passa col tempo. In questo senso, la nostalgia è un sentimento forte, produttivo, rivoluzionario; anche politicamente attivo, produttivo.

*D.: Senta Magris, Lei stava parlando di Singer, che è uno appunto dei più grandi rappresentanti della letteratura jiddisch; Lei diceva di averlo incontrato ...*

*R.: Sì, l'ho conosciuto bene Singer, io ho molte sue lettere; ricordo la prima lettera che lui mi mandò in risposta a una mia e che finiva dicendo "con tanti affettuosi saluti a lei, alla sua famiglia e ai suoi amici". Questo mi colpì, perchè giustamente non si limitava banalmente alla cerchia familiare, a mia moglie e a i miei figli che sono certo parte costitutiva della mia vita, ma includeva anche i miei amici, che sono anch'essi parte di me, in forma minore, ma non certo trascurabile. Singer l'ho conosciuto, l'ho incontrato aldilà della letteratura; gli ho*

raccontato alcune cose anche strettamente personali, che ho raccontato a poche altre persone. Singer mi ha dato proprio l'impressione di una forma, di uno straordinario radicamento nell'esistenza, anche di una straordinaria ingenuità e cioè di una non piena consapevolezza critica di ciò che faceva. Una volta a Wengen, in Svizzera, dove siamo andati a trovarlo io e mia moglie, mentre gli parlavo di un episodio doloroso nella vita della mia famiglia, lui, infilando una foglia col bastone, disse "sa, la letteratura serve così poco", e poi mi chiese, con un tono che non dimenticherò mai, se credevo in Dio. Mi pose questa domanda con un tono che nessun altro avrebbe potuto usare. Ricordo poi che, ad un certo punto, con quella confidenza che si ha con uno scrittore che si ama moltissimo e a cui si può dire una verità anche negativa su un'opera singola proprio perchè si ama a fondo la sua opera complessiva, gli dissi "senta, Lei che ha scritto alcuni fra i più bei racconti che siano mai stati scritti, perchè scrive ora questi romanzi, un po' andanti, epigionali?". Lui non capì anche perchè non ha - aveva (ho detto "ha" perchè lo sento vivo, presente anche se è morto da qualche anno), - consapevolezza critica, ~~non capì~~ ~~questa~~ intellettuale. Non rimase affatto offeso e mi rispose "sa, scrivo così quello che mi viene". In tal modo mi ha dato scacco, perchè in quel momento, facendomi capire che scriveva semplicemente le cose della sua vita



così come quando vado in un Caffè che mi piace, non pretendo di andare in un Caffè che sia segnato con quattro stelle dalla guida Michelin, ~~non~~ è un Caffè che mi è caro e basta. Ricordo che gli risposi "sa, io sono più intelligente di Lei, ma Lei, ahimè, è un genio". Singer è stato veramente determinante. Il filo che percorre Lontano da dove è l'analisi delle opere di Joseph Roth, ma senza Singer non avrei scritto questo libro; Singer mi ha fatto capire tante cose, soprattutto sul corto circuito che c'è fra il tutto e il niente della vita, fra l'incanto in cui la vita ci appare piena di significato e il disincanto <sup>di</sup> ~~di~~ <sup>quindi</sup> quella stessa vita ci appare una catastrofe terribile, facendoci rimpiangere che sia avvenuto il Big Bang. Questa totalità epica ho avuto la fortuna di conoscerla chiacchierando con Singer, vedendo la sua mano che teneva il bastone, la testa calva, quei suoi occhi acuti e pieni di affetto, l'impazienza, con cui si voltava quando mia moglie e sua moglie restavano un po' indietro camminando e diceva "io non capisco perchè le donne quando chiacchierano devono ogni tanto fermarsi, è incredibile, glielo dica anche lei che si muovano".

(... lettura parte finale del racconto di Singer, Il non veduto)

Mentre ascoltavo, pensavo a quei piccoli borghi, villaggi ebraici della Polonia, che una volta, molti anni fa, sono andato a vedere solo per i loro nomi, che conoscevo dai

racconti di Singer. Paesi, di cui esistono soltanto rovine, <sup>in</sup> di cui non esiste più niente della vita ebraica. Mandavo delle cartoline a Singer, per dirgli che ero stato in quei luoghi che lui non aveva visto ormai da quasi mezzo secolo, dato che aveva lasciato la Polonia nel '34. Era veramente commovente essere a Goraj, per esempio, dove ho visto soltanto una lapide ebraica, in mezzo ad un campo e a un branco di oche. Tutto ciò che resta di questo mondo.

D.: *E' curioso Magris questo Suo andare ogni volta a verificare sul luogo ciò che Lei incontra sul piano letterario e della lettura, è vero? Lei ha bisogno di questa partecipazione così sensibile, fisica.*

R.: Sì, perchè mi interessa molto la realtà, come mi interessano le persone, le storie vere, mi interessano i luoghi, i posti. Cerco in qualche modo di vedere ciò che i personaggi che mi interessano hanno visto, di sentire odori che loro possono avere sentito; ho proprio bisogno di vedere la storia anche in quei piccoli segni, come Lei ha detto all'inizio.

D.: *Senta Magris, ci sono dei temi che Lei mi sembra prediliga, oltre a quelli che abbiamo detto e mi venivano in mente, proprio ascoltando questo racconto di Singer. Uno mi pare sia la vecchiaia, l'amore coniugale, soprattutto l'amore coniugale tra persone anziane.*

*(Prima della risposta, un brano di Joseph Haydn ...)*

(II cassetta)

*... la vecchiaia, che cosa a che fare, come rientra in questo discorso della nostalgia che Lei ci faceva prima? Come guarda Lei questo senso della perdita, questa volta in senso fisico proprio, vitale?*

R.: Certo, la vecchiaia - tra l'altro, il brano che abbiamo ascoltato è citato in Danubio ... - ricorre con molta frequenza nei miei scritti, nei racconti, in Stadelmann, un'opera teatrale, anche in saggi che ho dedicato a questo argomento. Innanzitutto mi interessa la vecchiaia perchè essa, come l'infanzia, è una stagione della vita in qualche modo più libera dal conformismo, dalle regole del gioco; mi interessa la libertà della vecchiaia, il suo sguardo nudo, fissato proprio nell'essenza della vita al di là delle illusioni e del gioco delle convenzioni. La vecchiaia mi interessa, quindi, paradossalmente, come una condizione di maggiore autenticità, di faccia a faccia con l'esistenza. Ho molto imparato da certi grandi vecchi, non solo da scrittori come Singer, che ho conosciuto quando era vecchio, ma anche da vecchi che non appartengono alle cronache della cultura. Mi interessa la vecchiaia anche come immagine più autentica della nostra debolezza, della nostra precarietà; anche quando godiamo - ed è naturalmente legittimo, anzi doveroso goderne finchè

possiamo - di tutti i brevi beni e piaceri che la vita ci dà, la precarietà, la debolezza sono sempre in agguato.

La vecchiaia mi interessa soprattutto proprio perchè fa i conti con la desolazione della vita, con la sua terribilità, con la sua crudeltà; la vecchiaia come emarginazione, come condizione di chi viene dimenticato, messo ai margini, eliminato dall'attenzione. Sì, mi interessa molto questo individuo che in qualche modo, escluso dal gioco della vita, può approfittare per guardarlo e capirlo meglio - come il kiebitz, come diciamo nel nostro dialetto, con una vecchia parola di origine jiddisch, quello che non gioca a carte ma sta a vedere dietro le spalle degli altri come giocano e acquista una conoscenza disincantata e lucida del gioco stesso. Ma il vecchio è soprattutto il simbolo dell'individuo ridotto all'osso, quasi al niente; la vecchiaia fa quindi emergere lo scandalo della vita, la sua terribile miseria. Ho sempre cercato di riuscire a scoprire l'umano anche e soprattutto in coloro - non certo solo i vecchi - che sono ridotti a rifiuti, messi ai margini.

*Se non ricordo male, Magris, Lei ha scritto qualcosa a proposito di un libro invece molto radicalmente negativo sulla vecchiaia, di Jean Améry.*

Sì, ne ho scritto la prefazione; quel libro intenso e acre indaga spietatamente la vecchiaia quale continua perdita della vita, ed è insieme la geometria di un tentativo di

resistenza, di cercare di riguadagnare, ogni volta che si perde un metro, dieci centimetri sul metro perso. E' un libro che si sofferma su una radicale negatività della vita. Certo, come si è detto, io sento fortemente la dimensione tolstoiana, in cui la vita appare come il ballo di Natascia, però sento con altrettanta intensità la dimensione kafkiana, in cui la vita appare come condizione di estrema emarginazione, di insensatezza, di rifiuto, di scandali, sofferenze. In Danubio ci sono entrambi questi poli. ~~episodi~~. Nella vecchiaia mi interessa anche ~~perché~~ questo <sup>gesto</sup> epico - non è un caso che il narratore fittizio delle Illazioni su una sciabola sia un vecchio - questo rapporto vicino e insieme lontano con la vita.

D.: Ecco, prima dicevamo anche l'amore coniugale: è un tema al quale Lei ricorre frequentemente

R.: Sì, certo, mi interessa sia nella vita, sia nella letteratura, nel racconto e nella riflessione sulla vita. Anche lì c'è esilio e nostalgia?

Dell'amore coniugale mi interessa soprattutto una dimensione epica, l'esistenza condivisa, altra parola che ricorre frequentemente in ciò che scrivo. Soprattutto mi interessa la ripetizione intesa come arricchimento continuo, nuovo, originale e non come perdita. In un rapporto autentico - questo non riguarda solo l'amore coniugale, riguarda tutti gli amori, e anche quegli altri amori che sono le amicizie - questo rapporto, arricchisce

della conoscenza, della continuità, della durata. La decima volta che parliamo con un amico è più interessante della prima, perchè naturalmente si arricchisce di quello che c'è stato in precedenza; la centesima volta che si fa l'amore con una persona è molto più intensa della prima, perchè si arricchisce di tutto ciò che si è scoperto, imparato, ricevuto, vissuto insieme. Sempre se c'è l'amore, naturalmente ... ma altrimenti esso sarebbe finito, non lo si farebbe più. Ciò non vuol dire avere una visione idealizzante, credo che <sup>m</sup>ciò che scrivo<sup>rm</sup> vi sia mai nulla di idealizzante, nè per quel che riguarda la visione della famiglia, nè dell'amicizia o della politica; credo che bisogna fare i conti proprio <sup>rm</sup>la terribilità della vita; bisogna che ogni incanto passi attraverso il disincanto. Quindi nessuna sdolcinata idealizzazione, per carità. Però certamente ciò non impedisce questo forte senso dell'esistenza condivisa che si accresce - anche in Singer lo si trova.

*Ecco, se capisco bene, allora ha a che fare con questo tener desto il desiderio dell'altro, che aveva a sua volta a che fare con il desiderio di conoscere e di andare incontro all'altro.*

E' come un albero, che cresce e si arricchisce ogni anno, o non so ogni quanti; la vita di un individuo non si ferma ai confini della sua pelle. Lo sento fortemente, e proprio per questo sono così attento a quei casi di estrema e

scandalosa sofferenza in cui l'individuo respinto o martoriato viene espulso da qualsiasi rapporto con gli altri, costretto a vivere in una condizione di isolamento.

**D.:** Avevamo promesso dei percorsi nella cultura d'Europa, e veniamo allora ad un altro aspetto, a quella cultura e civiltà austriaca che proprio Lei, credo, ha portato al centro dell'attenzione in Italia, anzi, scatenando poi una serie di riflessioni, di studi, dai quali ci siamo dovuti difendere, ... scrivendo questo libro, Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna, un libro precedente a Lontano da dove, di cui parlavamo prima, del '63 - penso che sia la elaborazione della sua tesi di laurea, ed è un iter che non possiamo ovviamente ripercorrere tutto - ma credo che sia necessario ricordare alcune cose. Intanto, questo mito absburgico, che sopravvive al crollo dell'impero austro-ungarico, di che cosa è mito?

**R.:** Questo libro l'ho pubblicato quando avevo ventiquattro anni - quando, qualche anno dopo, ho fatto il servizio militare, i miei compagni e gli ufficiali credevano che l'autore fosse mio padre, non credevano che fossi stato io a scriverlo. E' un libro che io ho scritto a Torino, che è nato un po' dalla nostalgia per Trieste, per cercare di capire la peculiarità di Trieste, risalendo quindi alle radici stesse di Trieste. E' un libro che ha cercato di capire come e perchè il mondo absburgico ha lasciato una così forte nostalgia e un così forte fascino nella memoria

collettiva; è un libro che ha cercato di capire e far sentire questo fascino anche attraverso la polemica nei confronti di questo fascino. Ancora una volta, la critica e l'ironia filtrano la nostalgia; nessun facile e andante sentimentalismo a priori, ma anzi una posizione a priori fredda, critica, che rende più autentica la scoperta di certi valori. Credo che l'impero asburgico sia stato l'immagine di una totalità dell'esistenza, dell'unità della vita; di un'unità articolata nella varietà di cui l'impero era così ricco, formato da tanti popoli e tante culture. L'elemento fondamentale di questo mito è proprio la nostalgia per un'unità, per la totalità della vita, dove per totalità si intende una vita in cui le singole parti non siano disgregate e separate, come oggetti buttati alla rinfusa in una stanza, ma collegate da nessi significativi. E la cosa è tanto più paradossale in quanto questo mondo, il mondo del vecchio impero asburgico, da una parte ci ha offerto l'immagine dell'ordine, di una vita armoniosa, e dall'altra invece ha prodotto una cultura, (pensi a Musil e ad altri autori) che forse più di ogni altra ha scoperto il disordine del mondo, la mancanza di ogni totalità, l'assenza, la frantumazione della vita, la scissione dello stesso individuo. Quindi, da una parte la nostalgia per una dimensione armoniosa e dall'altra parte la scoperta che il cittadino del mondo asburgico (che, come diceva Musil, era un austro-



ungherese meno l'ungherese, cioè il prodotto di una sottrazione, qualcuno che non sapeva bene se esisteva o meno) era il modello di un'umanità contemporanea scissa, frantumata, spezzata, che perde pezzi di se stessa per la strada - altro tema, questo della frantumazione dell'individuo e dell'identità lacerata, che percorre, con molta insistenza, tante pagine che ho scritto.

*D.: Ecco, ma nella cultura austriaca d'oggi, esiste ancora questo senso della nostalgia o è più la nostalgia di quella nostalgia, cioè come se ci fosse un passaggio in più o in meno?*

*R.: Sì, esiste ancora; c'è uno sterile sfruttamento di questi temi che ogni tanto tuttavia genera anche opere significative. Tuttavia la letteratura austriaca oggi non è affatto prigioniero del passato, ha altri toni, <sup>l'ami</sup> Ma quando Musil scrive L'uomo senza qualità inventa l'azione della storia parallela (di questo comitato che cerca di scoprire qual è il fondamento primo su cui si regge l'impero, simbolo della vita, e scopre che questo fondamento non c'è, che l'impero, cioè la civiltà è fondata su niente, sta in aria, scopre il vuoto/ su cui si basa la nostra civiltà. La cultura austriaca è stata così un modo di cimentarsi con il grande tema europeo del nichilismo, della fine o dell'annientamento dei valori.*

*D.: Mi chiedevo se oggi, rispetto a questo tema, noi abbiamo ancora la stessa percezione di quell'assenza oppure se*

*quella idealizzazione, quel mito asburgico sono divenuti irrimediabilmente lontani ...*

**R.:** Questa idealizzazione ha un curioso moto pendolare nel tempo; trenta anni fa pareva lontanissima, una moda da guardaroba tarmato, poi improvvisamente l'evoluzione della storia l'ha resa nuovamente attuale. Adesso inoltre questa nostalgia, che sembrava di nuovo scomparsa, ha riacquisito attualità grazie a tutto quello che è successo e sta succedendo nell'Europa centrale. E' una curiosa vita postuma, non dell'impero ma della sua immagine.

*Ecco, in che senso Lei parla di questa nuova attualità?*

Perchè l'Europa centrale, dopo la caduta dei muri ideologici, pareva e poteva finalmente ritrovare una sua unità, in una forma libera e aperta, e sta invece venendo divisa e dilaniata dai nuovi muri non più ideologici, ma nazionalisti, sciovinisti, e sta spappolandosi in un particolarismo furibondo di reciproci odi e rancori. Tutto ciò ridà una certa attualità a quella nostalgia di una certa unità mitteleuropeo-asburgica, certamente difettosa ma più armoniosa dell'Europa centrale. <sup>d. app.</sup> Io non sono affatto un idealizzatore dell'impero, però certamente la sua eredità è stata grande.

*E' tempo di introdurre un altro interlocutore ...*  
*(Schubert)*

*... e riprendiamo a parlare con Claudio Magris e anche con*

Stefano Jacomuzzi che è collegato con noi da Torino, che insegna letteratura italiana all'università di Torino e che, a sua volta, è autore di opere letterarie, tra cui una delle ultime Un vento sottile, una elaborazione fantastica che, intorno alla figura di un poeta che è Jean Cocteau, si intreccia con la storia di un pugile. E allora Jacomuzzi, intanto c'è questa cosa in comune tra Lei e Magris e cioè il fare narrativa, fiction, a partire da personaggi storici, letterari realmente esistiti - con Magris abbiamo parlato prima di Carlo Michelstaedter in Un altro mare o del generale Krasnow in Illazioni su una sciabola, e poi tra poco introdurremo un altro testo - vorrei che vedessimo insieme e che ci aiutasse Lei a capire questo rapporto tra scrittura narrativa e questo bisogno di farla, di elaborarla su personaggi realmente esistiti, che cosa ne dice Jacomuzzi?

"E' un discorso intorno al quale abbiamo riflettuto molto, anche con Magris, e le conclusioni sono queste: cioè il bisogno forse un po' manzoniano di collegarsi a un qualche cosa che si conosce, che ha avuto una sua realtà, anche poi per trasfigurarla, per mutarla, ma il punto di partenza è un punto solido, non è solo qualcosa di inventato; l'invenzione interviene dopo. E una cosa in comune che abbiamo penso sia proprio questo riferimento a persone, luoghi, fatti, se vogliamo anche sentimenti noti per poi aggiungerne degli altri, che danno consistenza

alla storia."

D.: Ecco, ma questo potrebbe far pensare, rozzamente, a un difetto di impulso fantastico, Lei cosa ne dice Magris?

R.: No, niente affatto. Anzitutto così hanno fatto tante genti e anche grandissimi scrittori - Tolstoj, quando parla del generale Kutuzov, non è certo per questo narratore meno grande, nè Thomas Mann quando parla di Lotte a Weimar e nemmeno Marguerite Yourcenar quando racconta dell'imperatore Adriano senza inventare nulla - anzi, come ~~dice~~ <sup>riferisce</sup> puntigliosamente lei stessa, ogni ~~un~~ episodio della vicenda è tolto dalla realtà e lei addirittura cita perfino le fonti di episodi anche minimi, e non per questo il libro, nel suo complesso, è meno fantastico, meno poetico. Manzoni - che giustamente Stefano ricordava - ha detto che lo storico appura i fatti e poi lo scrittore cerca di capire come e perchè gli uomini li hanno vissuti. E del resto io credo, con Svevo, che la vita sia veramente originale, spesso più dei romanzieri; le cose veramente accadute alle persone realmente esistite non sono meno fantasiose nè meno degne di essere raccontate - naturalmente se si è capaci di farlo. Anche nella Sua famiglia ad esempio, come in ogni altra, ci saranno certamente tanti episodi tragici, comici, magnanimi, penosi che, a saperli raccontare, costituirebbero argomento di romanzo. Per me tutto questo fa parte di quell'interesse per la vita che è pietas nei confronti

della vita, da cui nasce letteratura. Io mi ricordo, quando con Stefano siamo andati a Parigi, quando Stefano stava scrivendo Un vento sottile, questo libro molto bello, e siamo andati a Parigi, siamo andati in giro per le vie che poi lui ~~le~~ avrebbe descritte con tanta forza. Siamo andati in giro a vedere non so bene che cosa, ma certo a cogliere qualcosa che poi nel suo romanzo diventa completamente diverso, ma deve tanto a quella concreta, reale percezione originaria. Lo stesso è accaduto con Un altro mare, ad esempio quando ho aperto il baule che Enrico, il mio protagonista, si era portato dietro in Patagonia e tornando dalla Patagonia, un baule che era rimasto chiuso da decenni. L'ho aperto una notte a Salvo, nel rumore del vento fra gli alberi e del mare; ho aperto quel baule chiuso da decenni e ne son venute fuori una zithara, un lazo, dei libri un po' ammuffiti ...., questo non è niente che vincoli l'invenzione; è qualche cosa che fa sentire la musica di una vita. Poi sta naturalmente a noi cercare di raccontarla.

*Anche Lei Jacomuzzi, dicevamo prima con Magris di questo suo bisogno di andare proprio a verificare, a conoscere fisicamente i suoi luoghi, le cose ha incontrato ...*

"Quanto ha detto Claudio è molto interessante, ma per aggiungere un particolare: ci siamo portati lì (scusi, si riferisce al vostro viaggio a Parigi?) sì, dopo, non prima, nel senso che la cosa è stata una specie di

constatazione e di controllo di un qualche cosa che aveva bisogno di alcuni appoggi per poi lavorare intorno a questi. Per esempio, Claudio parlava della figura in Argentina, in Un altro mare, le visioni, gli avvenimenti, i fatti, gli incontri, le parole, i sentimenti che il suo protagonista prova in Argentina, non sono meno invenzioni di un racconto di Kipling, cioè c'è la riscoperta di un mondo, di una realtà che parte sì da una qualche verità, poi sostanzialmente ci va talmente dentro che è come entrare in una molecola, in un atomo; allora si rivela tutta una novità di cose in cui realtà e invenzione hanno bisogno l'una dell'altro."

Magris: Posso aggiungere una cosa? Le cose si fanno poi più complicate, ma talora ancora più interessanti, quando si tratta di raccontare storie avvenute non nel presente o in una età raggiungibile - come nel mio caso in Illazioni su una sciabola o in Un altro mare o per Jacomuzzi in Un vento sottile - bensì nel passato. Per esempio, Stefano, in questo tuo libro che sta per uscire e che credo si chiamerà Le storie dell'ultimo giorno, si parte anche da personaggi reali, ma vissuti secoli fa; c'è un rapporto molto interessante con la realtà, proprio per cercare di cogliere quello che la realtà ha in nuce; spetta poi allo scrittore, se ne è capace, dischiudere questo boccio. E questo accade anche con le cose che non si possono verificare direttamente, perchè lontane nel tempo; pure la

Yourcenar/ agisce in questa direzione.

(Frammenti da Stadelmann)

Vorrei chiedere a Stefano Jacomuzzi come lo dobbiamo leggere lo Stadelmann di Magris ..

"Prima di tutto, mettersi nelle vesti di Stadelmann, perchè Claudio ha voluto proiettare la figura di Goethe da quella posizione che è una posizione apparentemente di suddito, ma in realtà è una posizione di chi è in grado di capire il grande, proprio perchè si mette accanto a lui, sotto di lui, ma nello stesso tempo è in grado di vederlo e di sentire la grandezza che in qualche modo ricade - quella frase che Goethe ripete in questa scena, che è una delle scene chiave secondo me del testo, "siete un genio Stadelmann", non so quando possa rispondere a verità nell'aneddoto, ma certo è una frase indicativa, è questa capacità del grande di sollevare a sè gli altri. Da un lato c'è <sup>da</sup> leggere questa statua - la statua ha evidentemente un significato simbolico, è l'imbalsamento non solo del grande, ma della vita - la grandezza di Stadelmann è proprio qui, nel discendere <sup>o</sup> ~~it~~ portare l'attenzione da questa statua di marmo, con gli occhi vuoti, al bicchiere, alla bottiglia, che tracciano intorno a Goethe quella che è la cosa più vera, cioè la complessità dell'esistenza, proprio nella dispersione umile degli oggetti che poi però riescono a fare avere tre soli, insomma, pietas e verità insieme nei confronti della

vita, che sia del grande o che sia dell'umile."

*Magris voleva aggiungere: Sono grato a Stefano perchè ha parlato della vita. Non si tratta tanto di Goethe, ma soprattutto della vita e Stadelmann scopre proprio l'insufficienza della vita; scopre che, rispetto a questa insufficienza, la grande differenza che ci può essere fra un genio come Goethe e un povero diavolo come lui è ridicola, come la differenza fra il salto di una pulce o di una formica rispetto alla distanza che c'è tra la terra e il sole. Forse anche per questo Stadelmann si toglie di mezzo, si suicida, in un finale di estrema desolazione che ha anche turbato un po' qualcuno ...*

*Volevo chiedere a Jacomuzzi un'altra cosa: oltre a questo chiasmo letterario-saggistico che la unisce a Magris, c'è anche un'altra città che vi unisce ed è Torino. Lei insegna a Torino ed è torinese e Magris ha avuto con Torino un rapporto molto intenso; voi lì vi siete conosciuti e incontrati ...*

"Certo, ~~Si~~ siamo conosciuti, incontrati e non è il caso di tracciare dei ricordi, ma anche in questo caso devo riconoscere che quello che è un po' stato il mio, ma in fondo anche il maestro di Claudio Magris, a lui dobbiamo molto, e cioè Giovanni ~~citt.~~ <sup>Ce Ho.</sup> Ricordo le serate in cui, allora era il docente unico di letteratura italiana, ci invitava una volta alla settimana o <sup>di</sup> ogni quindici giorni, e ha creato veramente un gruppo, io non so quanto possa o



meno valere, ma che ha durato, dura e continua ad esistere in uno scambio intensissimo di rapporti, di idee, anche di contrasti se vogliamo. La mia amicizia è qualcosa di più di amicizia, fraternità con Claudio, nasce proprio qui sulle strade di Torino che tra l'altro Claudio, devo dir la verità, perchè forse chi ci vive finisce per vederne gli aspetti anche solo negativi, mi ha insegnato ad amare molto più di quanto io, torinese, abbia fatto."

*D.: Magris, Lei prima ci diceva che a Torino ha scoperto Trieste, ma che altro ha scoperto?*

*R.: Tantissimo. Vede, così come io ho due figli che sono un elemento fondamentale nella mia vita e naturalmente non scelgo fra uno e l'altro, allo stesso modo Trieste e Torino sono due città egualmente care e fondanti, tra le quali non scelgo. Gran parte della mia vita è un tentativo di non scegliere tra le due; ho insegnato a Trieste e andavo ~~alla~~ a Torino, insegnavo a Torino e andavo ~~alla~~ a Trieste; anche adesso, che non ho più rapporti formali con Torino, ci vado appena posso e se ci manco un po' ho delle vere e proprie crisi di astinenza. Se Trieste era il mondo della fantasia, dei ricordi prenatali, delle radici mitiche, Torino è stata la scoperta dell'Italia moderna, della dimensione intellettuale e politica, delle grandi tensioni politico-sociali, strettamente connesse con la cultura; a Torino, direi, ho imparato a pensare. Sono convinto che non avrei incominciato a scrivere se non fossi andato a*

Torino, anche se mi sono ~~spesso~~ nutrito miticamente di temi triestini. A Torino ho avuto quell'unione inscindibile di vita, di pensiero, di lavoro e di amicizia - di cui parlava Stefano Jacomuzzi, ed essa continua ad essere un punto di riferimento costante nella mia vita. Torino mi ha dato tra l'altro la possibilità di amare liberamente Trieste, libero da quei rapporti ed<sup>o</sup>pici che fanno sì che tanti triestini parlino continuamente male di Trieste, ma ne parlano di continuo ossessivamente. Devo a Torino anche il rapporto sciolto con Trieste. A Torino ho soprattutto imparato a lavorare, a capire tante cose, in un interscambio di amicizie, affetti ed esperienze culturali radicate in una realtà che, soprattutto in quegli anni, era socialmente e politicamente così bruciante, così difficile, così complessa, così diversa dalla Trieste che io avevo lasciato. Torino è stata per me un elemento fondamentale della mia vita, negli anni della mia formazione.

*Ecco, anche Lei Jacomuzzi ha questa percezione di Torino per quel che riguarda gli anni passati?*

"Sì, sono stati anni molto importanti, sia quelli a cui allude Claudio, sia per me, che ho qualche anno in più, /  
anche quelli precedenti, dovessi dire è troppo facile anche constatare il grigiore del presente, certo, molte tensioni sono cadute, c'è una forma di scetticismo, però una diaspra vera e propria non è mai avvenuta. Una forza

interna, una capacità di ripresa continua in fondo ad esistere, quello che capita a Torino poi non è specifico di Torino, è quello che sta capitando purtroppo in tutta l'Italia, in quasi tutte le grandi città, anche questa dispersione, questa caduta di tensioni."

D.: *Magris, a proposito di città e di incontri e di rapporti amicali, che Lei sente in maniera così stretta, mi sembra di capire, ecco, Lei prima ci parlava di un incontro con una grande figura, Singer, e la cosa straordinaria era così, molto semplicemente, il fatto che non rimanesse deluso, come a volte succede nell'incontrare delle grandi figure. Ecco, c'è un'altra figura di questa Europa centrale su cui non ci possiamo non fermare ed è Elias Canetti, il grande scrittore che oltre a questo grande romanzo, Auto da fè, ha scritto una sua bellissima, straordinaria autobiografia in più volumi. Ecco, anche con Canetti Lei ha avuto un rapporto personale.*

R.: *Sì, certo. Anzitutto, da quando l'ho letto - anzi, in famiglia, per la verità, l'ha letto per prima Marisa, mia moglie - Auto da fè, è diventato uno di quei libri che sono un po' un lessico quotidiano sempre presente, necessario. Questo straordinario libro che può o piacere enormemente o essere respinto, proprio perchè è un libro che non concede niente; è un libro che ha espresso, come pochi altri il vuoto, il delirio, lo stravolgimento della realtà, tutta la demonicità del nostro secolo, sia a*

livello individuale, sia a livello collettivo. In questo senso è un libro tremendo che fa toccare con mano gli inferi, attraverso i quali dobbiamo passare. Canetti l'ho conosciuto personalmente, l'ho conosciuto la prima volta a Londra, e poi l'ho visto più volte, anche a Trieste. Pensi che quando era ancora poco conosciuto, c'era un gruppo di miei studenti a Trieste, erano sei persone, cinque studentesse e uno studente, che hanno fatto insieme un lavoro sulla recezione di Canetti nei paesi più diversi del mondo e da quella volta - ancora adesso, scherzosamente, e son passati vent'anni, continuano a vedersi e a vedermi, a essere amici, a a chiamarsi "gruppo Canetti". Quel lavoro su Canetti ~~si trova~~, insomma li ha cementati, uniti per la vita. Ho incontrato Canetti varie volte a Monaco, sono anche andato a trovarlo, poi, a Zurigo, ho conosciuto anche la famiglia e la seconda moglie che è morta qualche anno fa, e con lui ho avuto un epistolario assai significativo, cui devo tante cose. Una volta è successo un episodio molto curioso, che ho già raccontato: gli avevo telefonato a Londra e aveva risposto una voce femminile, io nel mio vacillante inglese avevo detto il mio nome e avevo detto che cercavo Canetti e la voce ha risposto "just a moment please" e poi è arrivato lui e ha detto "sa, sono qui, ritirato, per non essere raggiunto, sto finendo un libro" e poi ha aggiunto "prima ero io all'apparecchio". E' un uomo affascinante per

questa mescolanza di una intelligenza così umana, che soprattutto con gli anni è diventata sempre più dolce, e questa straordinaria esperienza dei demoni, dei labirinti della vita e della necessità di sparire, di nascondersi; veramente ci insegna una guerriglia con i leviatani di cui abbiamo bisogno.

*D.: (Lettura tratta dalla III parte della autobiografia, Il gioco degli occhi, di Canetti)*

*Lei prima ci diceva come Canetti esprima questo grande senso di annichilimento, ma qui invece vediamo questa attenzione e amore per le persone e per le cose. Ecco, come si colloca nella finis Austriae questa figura?*

*R.: Da una parte Canetti come scrittore d'invenzione ha scritto Auto da fè, una grandiosa parabola del delirio contemporaneo, della distruzione, mostrando con una radicalità kafkiana una vita ridotta al furore, al niente, alla negatività; un grande scrittore ha il diritto e il dovere di non concedere niente, di far capire anche i valori positivi soprattutto attraverso la rappresentazione della loro mancanza, del deserto. Quando Canetti parla in proprio, come in questo caso, in cui parla di questo scultore e suo amico, egli può esprimere direttamente il suo senso della vita che, soprattutto con l'andare degli anni, è stato un intenso senso di umanità, un sentimento positivo. L'opera di Canetti è un tentativo di difendere, di proteggere la vita, ma una cosa è offrire un'immagine*

della vita come essa, in quel momento e in quel còtesto, si presenta - e dunque, se si tratta di un momento di radicale negatività, rappresentarla secondo verità senza veli concilianti - e un'altra cosa è parlare direttamente, testimoniando il proprio sentimento della vita o dell'amore.

*Mr. Kafka, a cui Lei si riferiva prima, presenta sempre, invece, lo stesso tono.*

Sì, ma credo che la grandezza di Canetti risieda soprattutto nella prima fase della sua vita e della sua opera, quando lui ha rappresentato il delirio, la mancanza di ogni affetto. Pochi libri danno il senso della mancanza d'amore, dell'amore ritratto dalla vita, dagli oggetti, come Auto da fè. Per questo è un libro terribile, che molti trovano anche sgradevole e insopportabile, ma qualche volta la letteratura, soprattutto la grande letteratura, deve essere sgradevole, deve essere insopportabile. Io trovo comunque che l'impossibilità di dare un giudizio medio su questo libro, di dire "beh, sì, è un libro interessante" testimoni il suo significato, mentre invece altre, successive opere di Canetti, più concilianti e quindi più facili (in quanto ammorbidiscono la terribilità) hanno una forza tanto minore. Ci sono esperienze che uno scrittore sente di dover rappresentare come inaccessibili, assolutamente negative, e deve farlo. Anche Kafka ha scritto delle pagine che sono tutt'altro

che gradevoli e in questo consiste la sua grandezza.

D.: Certo. Claudio Magris, allora veniamo a questo Danubio che abbiamo tante volte così sfiorato, lambito, evocato; a questo libro con il quale Lei ha un po' voluto tirare le somme di una Sua ricerca in campo letterario, ma, abbiamo visto, non solo in campo letterario. E diciamo intanto che Danubio è proprio un viaggio, un viaggio tra la narrazione e la ricerca, lungo il corso di questo fiume che attraversa l'Europa, dalle sue origini mitiche, accertate o non accertate, un po' come il Nilo, di cui non si sa bene la sorgente, fino al delta, sul Mar Nero. Ecco, io credo che per Lei sia stato proprio un viaggio di scoperta, no?

R.: Sì, sono stati tanti i viaggi di scoperta, anni di viaggi, di scoperte, di andare a vedere (ecco, quello che si sente è anche una verifica, un desiderio di verifica, e poi anche invece la scoperta di qualcosa che di volta in volta non si aspettava). Vede, quando sono partito non sapevo bene che cosa avevo in mente. Non so bene che cosa sia Danubio. E' stato tradotto in molte lingue, come del resto anche Un altro mare - e io ricevo tante lettere dai lettori e questo rapporto con i lettori è anche molto stancante, implica un grande lavoro di corrispondenza, continuamente, ma è molto interessante e stimolante e mi arricchisce. <sup>A</sup>Alcuni lo leggono come un romanzo, alcuni come un saggio; alcuni lo trovano un libro disperato,

altri lo trovano consolante, altri ancora tragico, o ironico, e così via. Io credo sia una specie di romanzo sommerso; l'io che viaggia non è identico a me pur avendo in comune con me tante cose e attraversa tante frontiere; Danubio - proprio perchè è un fiume che non si identifica solo con un mondo, con una cultura, ma attraversa tante frontiere diverse, nazionali, linguistiche, culturali, politiche - diventa il simbolo della complessità dell'identità di ognuno, non solo di chi vive nell'Europa centrale. Come ogni viaggio, come ogni odissea, anche quella danubiana/ è un viaggio alla scoperta della vita. Il libro si chiede se si viaggia sperimentando, ~~se si viaggia sperimentando~~, nonostante tutto, la possibilità di formarsi, di crescere nel rapporto col mondo, di trovare quindi un significato nella storia contemporanea e nella sua Babele, oppure se si viaggia soltanto perdendosi per strada, venendo frantumati, stritolati/ dall'incontro con la vita, con la società e con la storia. Io non so bene cosa sia il libro, spetta ai lettori giudicare; certamente è un libro in cui vengono raccolte tante storie, ancora una volta storie, soprattutto di esistenze così marginali, oscure, "extraterritoriali rispetto alla storia" (per usare una frase di Roth) che hanno vissuto soprattutto il disagio nei confronti della storia (così tipico nella cultura absburgica), rifiutando ogni pomposa fede nella storia e nel progresso. A poco a poco accade



come se, raccogliendo tutte queste storie (tragiche, bizzarre o comiche) rimaste impigliate sulle rive del grande fiume, il viaggiatore-narratore scoprisse di star facendo il proprio autoritratto.

*E' singolare che Lei abbia scelto un fiume per fare il proprio autoritratto.*

Sì, forse anche il mio, ma è soprattutto il ritratto del viaggiatore; perchè l'acqua è, ancora una volta, l'acqua della vita; il fiume è anche il fiume del tempo e del suo scorrere. Viaggiare significa anche cercare di resistere al tempo, fare digressioni, cercare di fare quanti più torti possibili al tempo, al quale siamo uniti, ahimè, da un matrimonio indissolubile. E poi, non a caso, nell'ironico inizio, il protagonista, quando cerca le sorgenti del Danubio, giunge all'ipotesi (che deve molto anche ai viaggi fatti con Paolo Bozzi) che il Danubio forse sgorga da un rubinetto o forse <sup>da</sup> una grondaia. Che significa? Vuol dire che noi sappiamo tante cose sulle dispute che concernono l'origine della vita, ma assai poco sulla vita stessa. Vuol dire anche che, oggi, in un mondo sempre più prosciugato dalla civiltà, dalla tecnica, c'è una grande paura che le acque vitali della vita possano essicarsi, possano sparire. Il viaggiatore danubiano vorrebbe certo incontrare gioia, piacere, ma molto spesso incontra atrocità, sofferenze, desolazione. Sa, oggi, a Furtwangen, presso una delle sorgenti del Danubio, accanto

alla vecchia targa di cui io parlo ironicamente nel libro e che rivendica l'autenticità della sorgente, in polemica con DonaUerschingen, un paese vicino, c'è un'altra targa, provocata dal mio libro, un po' aggressiva nei miei confronti, che dice che quella è veramente la vera sorgente del Danubio e che non è vero, come è stato detto (da me), che il Danubio sgorga da una grondaia, da un rubinetto o dagli scoli delle case vicine ... Sono lusingato di avere aggiunto, come avrebbe detto Borges, un minimo oggetto alla varietà del mondo, di avere aggiunto quella tavola a quel paesaggio ...

*D.: Mitologico. E allora ascoltiamo una pagina da questo Danubio ...*

*... C'è l'annotazione, che emerge anche da questa pagina, di questa contrapposizione Oriente-Occidente. Cioè il Danubio nasce in Germania, nel cuore dell'Europa, e sfocia a Oriente. Quindi, in qualche modo, fa pensare ad una Europa meno pura, meno occidentale, più contaminata, è un po' così, Magris?*

*R.: Sì, intendendo però questi termini con un significato positivo, nel senso che proprio il Danubio è il fiume che può e deve aiutare (soprattutto in quegli anni, quando io ho cominciato a pensare al viaggio, cioè nell'82-'83) a ricordarsi che Europa non è soltanto Europa occidentale, non soltanto la Germania, l'Italia o la Francia, ma anche <sup>1</sup> ~~la soprattutto~~ allora dimenticata Europa dell'est. Vede,*

quando io ho cominciato a viaggiare - anzi, abbiamo cominciato, Marisa e alcuni amici, specialmente Paolo Bozzi - da noi l'Europa <sup>dell'41</sup> era ancora chiamata "l'altra Europa" e io credo che uno dei sensi del libro fosse quello di togliere questo aggettivo "altra". Danubio è un libro ironico e in esso anche i problemi storici, politici, culturali, vengono sempre incontrati in modo concreto. E' un libro che si confronta con le varie culture, con i tanti popoli dell'Europa centrale, ma sempre in modo concreto, attraverso la carne e il sangue di personaggi, episodi, storie, dettagli inediti, così come noi viviamo sempre la Storia nella realtà quotidiana delle nostre piccole storie. } Uno dei tanti percorsi del viaggio è il rapporto tra la cultura tedesca e quella ebraica, le due civiltà che in qualche modo potevano dare un'unità a quel mosaico di popoli, facendo sì che ogni singola tessera non fosse isolata, bensì parte di un tutto. Il libro è anche, tra le tante cose, un po' la storia della simbiosi culturale tedesco-ebraica, che è stata proprio il cuore della Mitteleuropa; infatti la Mitteleuropa è stata irrimediabilmente colpita quando questa simbiosi si è scissa nel modo che sappiamo, col massacro di una componente da parte dell'altra.

*D.: Senta, a proposito di Germania, tra l'altro, c'è anche una contrapposizione così, simbolica, tra due fiumi, tra il Danubio e il Reno*

R.: Sì, il Reno come il simbolo della purezza tedesca, (infatti anche nelle canzoni patriottiche il Reno è il custode della Germania) e il Danubio, invece, quale fiume meticcio che mescola continuamente tutto con tutto. E i vagabondi che bighellonano e scendono lungo il fiume, il viaggiatore con i suoi amici e le sue amiche, scoprono anche in se stessi questo meticcio, questa incertezza delle proprie origini.

D.: Lei prima ci ha parlato dell'Austria asburgica, di questo suo mito dell'armonia di popoli, dell'armonia delle nazioni. La Germania e il germanesimo hanno qualcosa a che fare con questo o sono una ideologia totalmente autonoma? Comunque, in che modo le due componenti si sono accostate?

R.: E' un problema storico complesso. E' all'epoca di Maria Teresa e Federico II, e più tardi con Napoleone e più tardi ancora con la sconfitta da parte della Prussia, quando l'Austria asburgica viene estromessa dalla possibilità di realizzare l'unificazione tedesca, che comincia a delinearsi una vera e propria specificità austriaca, una cultura che guarda all'Europa centro-orientale, che proclama ideali sovranazionali e si differenzia dalla Germania. Bisognerebbe qui parlare in modo dettagliato delle diverse concezioni politico-ideologiche, e di quella "piccolo-tedesca" che comprendeva solo la Germania, di quella "grande-tedesca" che comprendeva la Germania più i territori tedeschi

dell'impero asburgico e di quella "totale-tedesca" che comprendeva, invece, la Germania e la totalità dell'impero asburgico con tutti i suoi popoli. Oltre, naturalmente, la concezione della peculiare identità austro-asburgica. La parola Mitteleuropa è molto ambigua perchè nasce nel secolo scorso, quando viene inventata da alcuni economisti nazionali tedeschi per indicare un primato politico-economico tedesco nello spazio danubiano, mentre oggi è un ~~tema~~ <sup>tema</sup> essenzialmente ~~letterario~~ <sup>culturale</sup> che indica il contrario, cioè una varietà multinazionale di culture che tutt'al più hanno trovato nella lingua tedesca (ma non solo in essa) la loro espressione più diffusa, ma che non sono affatto riducibili all'elemento tedesco. ] Quei termini sono dunque molto complessi e contraddittori; qualche volta sono stati anche esageratamente contrapposti. All'inizio della I Guerra Mondiale, Hofmannsthal ha scritto una tabella, in cui elencava le antitesi fra il cosiddetto carattere austriaco e il cosiddetto carattere prussiano - cose che, con tutto il rispetto per un grande poeta come Hofmannsthal, naturalmente sono molto discutibili. Certamente, la civiltà asburgica, contrassegnata dall'incontro tra il ruolo egemone della componente tedesca (e, nell'ultimo periodo e nella Transleithania, ungherese) e il ruolo delle altre nazionalità, ha indubbiamente una sua specificità, rispetto al carattere molto più monoliticamente nazionale della Germania.

R.: Ecco, ma secondo Lei Magris, perchè interrogarsi sull'Europa significa anche oggi interrogarsi sulla Germania? O perchè non se ne può prescindere?

D.: Certo, non solo per ragioni geografiche, <sup>la</sup> la sua posizione centrale, ma per ragioni oggettive - piaccia o non piaccia, per la sua importanza, e quasi egemonia, non tanto politica, ma economica. Certamente la Germania non potrà non essere determinante in quella che sarà, e che speriamo sia un'unità europea, non limitata soltanto ai paesi dell'Europa occidentale. Quindi ~~il~~ il volto politico che si darà la Germania, nel prossimo futuro, riguarda non soltanto i tedeschi, ma tutti noi, perchè è destinato ad avere un influsso su tutto il resto. Io non amo affatto questo ruolo determinante della Germania, anzi. Ma è inutile ignorarlo e, proprio per questo, credo che l'unità europea sia più che mai necessaria, per controllare lo sviluppo delle cose e frenare le egemonie dei paesi più forti rispetto a quelli più deboli.

D.: Senta Magris, riuscirebbe a dirci così, in un'immagine, in un ricordo, che cosa, nel corso del suo viaggio, ha trovato o ha verificato di questa grandezza tedesca, invece della miseria tedesca, di questa piccolezza che spesso, anche il pensiero tedesco, porta con sè?

R.: E' difficile. C'è una storia, la storia di un tenente, raccontata da quello che è forse il personaggio principale di Danubio dopo l'io narrante, Nonna Anka, che incarna in

sè tutte le nazionalità del Banato, la regione fra Jugoslavia e Romania che è un po' il cuore della Babele di nazionalità dell'Europa centrale. Questa donna le incarna in sè<sup>9</sup> le critica tutte, parlando male di tutte le nazionalità - il che è molto salutare, purchè non se ne dimentichi nessuna; è bene parlar male di tutti, compresi se stessi, per creare le basi di tolleranza reciproca. E' la storia di un tenente della Wehrmacht, a Bela Crkva, una cittadina multinazionale del Banato. Questo tenente fa parte dell'esercito tedesco occupante, durante la seconda guerra mondiale, nel momento in cui la Germania esercita un ruolo odioso. In questa tragica storia, che adesso qui non posso, per ragioni di tempo, raccontare, questo tenente dimostra una sua umanità, in cui emergono pure alcune qualità specifiche dell'ethos tedesco; (poi si racconta la sua incerta fine che rimane oscura; forse le stesse persone che lui ha beneficiato, prese dalla necessità della guerra, lo hanno ucciso. Anche questo episodio dimostra come, in Danubio, i problemi diventino sempre situazioni narrative. La grandezza tedesca, di cui Lei parla, c'è nei fratelli Scholl, cui è dedicato un capitolo di Danubio, mentre la miseria tedesca, il suo abisso più infame, emerge nelle pagine su Mengele.

I due fratelli Scholl, fratello e sorella, erano due martiri anti-nazisti, che avevano organizzato un'associazione clandestina antihitleriana, la "Rosa

bianca", e che furono giustiziati dai nazisti. C'è questa bellissima dichiarazione di lei, della ragazza, che come tutti amava la vita e le belle giornate e giustamente avrebbe voluto vivere, amare, divertirsi, godere di tutte le gioie e piaceri, che non solo possiamo, ma dobbiamo dare a noi e agli altri. Ma Inge Scholl aveva capito che la vita assume significato - e che si può veramente goderla - solo se si è capaci, quando è tragicamente necessario, di sacrificarla per qualcosa di superiore. Lei andò alla morte dicendo "che bella giornata e io devo morire". Che grandezza in questo sguardo, rivolto a questa bella giornata, da parte di una ragazza che avrebbe tanto desiderato godere le belle giornate e vivere e ha saputo morire affinché altri potessero vivere.

*D.: Fermiamoci a congiungere musicalmente Germania e Austria (Schubert su poesia di Marianne Willemer) ...*

*Riprendiamo a parlare di questo viaggio sul Danubio anche con Paolo Bozzi (domanda su Fisica Ingenua) ma prima vorrei chiedere a Magris che cosa significa l'esperienza di condividere un viaggio e di dividerlo con un filosofo e psicologo della percezione?*

*R.: Anzitutto, il viaggio lungo il Danubio comincia in compagnia e finisce in solitudine, proprio come il viaggio della vita, che è fatta di incontri, e di incontri significativi, e che si conclude, almeno nell'attimo estremo, nella solitudine. Viaggiare in compagnia*



corrisponde a questa natura del viaggio; in particolare poi questo viaggio è, per tante ragioni, inscindibile dall'amicizia con Paolo Bozzi e dall'esperienza fatta insieme. Anche Stadelmann lo devo in parte a lui, perchè ricordo che una volta, all'università, tenne un seminario per i miei studenti, ripetendo materialmente gli es<sup>o</sup>primenti della teoria dei colori di Goethe, e in quel momento io ebbi la prima idea di questo mondo dei colori, della sua realtà e insieme del suo significato simbolico, e della storia di Stadelmann. Devo certo parecchie cose a Paolo Bozzi. Non so se si possa dire "devo"; nell'amicizia non esiste un dare e un avere, ma certamente esiste un arricchimento che fa parte di quell'esperienza condivisa di cui si parlava. } Paolo mi ha insegnato a vedere il mondo, ad accorgermi delle cose; nel modo di accostarmi alle cose, nella capacità di ascoltarle e di vederle, che credo si veda in Danubio, c'è una lezione in cui gli sono molto debitore. Prima lui parlava della fisica ingenua; ecco, io vorrei dire che Fisica ingenua, il suo libro - a differenza di altri studi egregi che lui ha fatto e che hanno un posto nella psicologia - è un libro di letteratura, di narrativa. In esso anche la scienza, il modo di percepire le cose e quindi anche la riflessione che fa uno studioso sui modi in cui si percepiscono le cose, vengono calati nella vita stessa, diventano il modo in cui noi vediamo concretamente i colori, ombre, figure,

oggetti. E' un libro molto bello, che c~~e~~<sup>a</sup>la anche la scienza nell'autobiografia, nella narrazione, in una narrazione estremamente attenta al dettaglio fisico, proprio a quei piccoli segni di cui Lei parlava. Tutto ciò mi ha certo aiutato anche lungo il viaggio danubiano. Una certa pigrizia, profondamente radicata nel mondo della cultura organizzata che si affida a schemi aprioristici (per cui, se uno è classificato come percettologo, qualsiasi cosa faccia, anche se si mette <sup>a</sup>scrivere romanzi o a fabbricare delle scope, non viene considerato un narratore o un fabbricante di scope bravo o scadente, ma sempre un percettologo) ha impedito di riconoscere adeguatamente la qualità narrativa di Fisica ingenua, che non è un libro di scienza, ma di narrativa. } Abbiamo viaggiato e determinanti sono state tante esperienze, ma soprattutto quella ricerca delle sorgenti del Danubio. Questo viaggiare insieme è continuato in tante altre circostanze, anche con altri amici, ma certo con Paolo in particolare; è sempre stato qualcosa di avventuroso che ha fatto in qualche modo scattare situazioni significative, spesso pure comiche, di quella comicità in cui la vita rivela una delle sue dimensioni più profonde. Scienza e letteratura, specie da quando abbiamo cominciato a viaggiare insieme, hanno cominciato a fondersi, per me, proprio nel modo di vedere il mondo. E' qualcosa di molto antico. Lui ricordava Aristotele, ma quando i filosofi,

precedenti ad Aristotele, come Talete e gli altri, scrivevano sulla natura, cosa facevano? Scienza, poesia, filosofia? Non lo so e non importa la classificazione. Cercavano di dire come è fatto il mondo. Questo a me interessa molto, perchè mi interessano le cose vere, come quando con Stefano Jacomuzzi andavamo in giro per le strade di Parigi, e con Paolo Bozzi, nei posti più strani, sperduti, qualche volta affascinanti, qualche volta maleodoranti, negli angoli dell'Europa sud-orientale.

*Volevo chiedere a Paolo Bozzi, ecco, Magris adesso diceva letteratura e scienza. Scienza e letteratura, invece, cioè il suo versante, il suo aspetto di questo rapporto, di questo incontro con Magris?*

"Io devo dire di essere molto facilitato come scienziato della percezione a trovare una strada che connetta al mio lavoro sperimentale da laboratorio con la narrativa. La percezione appartiene all'esperienza comune di tutti e quindi è parlare del mondo in sostanza. E' vero che poi noi creiamo un gergo in laboratorio, uno scadente gergo che serve soltanto per comunicare sui dettagli dell'esecuzione degli esperimenti, per intenderci, sulle teorie - scadente anche perchè falsa le cose. E nel momento in cui uno prova per gioco a passare dal livello di questo gergo ormai falsificatore, però comodo, ~~però~~ a ridire le stesse cose raccontandole attraverso il linguaggio comune, ne recupera addirittura il colore e la

sostanza e certe dimensioni teoretiche che il laboratorio impedisce di vedere; pertanto trovo estremamente naturale questo rapporto. Capisco che per un fisico è <sup>✓</sup> più difficile, forse anche per un biologo, benchè non tanto difficile, sicuramente per un fisiologo è più difficile, ma, nel campo della nostra ricerca sperimentale, il camminare, come dicevano appunto i presocratici, la via all'insù e la via all'ingiù, dalle categorie tecniche alla narrazione, non dico al linguaggio comune, è molto pervia."

*Tra l'altro, anche Lei in questo Suo libro Fisica ingenua insegue molto, anche se forse sarà strutturato molto rigorosamente, però a leggerlo si vede che insegue molto dei Suoi ricordi personali, ricordi di scuola, esperienze momentanee ... Ecco, è nato un po' così questo libro o ...*

*"Io credo di aver fatto un grosso sbaglio scrivendo quel libro, cioè ho reso incomprensibile al lettore l'intenzione di fondo che lo guida. Si tratta di un'autobiografia in cui poi si raccontano anche delle ricerche scientifiche. In realtà sfugge un fatto fondamentale: che tutta la parte autobiografica è funzionale alla comprensione di alcuni concetti fondamentali della parte scientifica."*

*D.: Ma non credo che possa sfuggire questo. Che ne dice, Magris?*

*R.: No, non credo. Anche perchè si capisce benissimo che quei*

ricordi autobiografici, proprio perchè sono così vivi, succosi, non hanno niente di narcisismo intimista, ma sono un esempio del modo di accostarsi al mondo.

Bozzi: "Se voi mi dite questo io mi sento confortato. Ma ho rilevato più volte che c'è l'autobiografia più la scienza. Invece, la mia intenzione, come fortunatamente voi avete visto, è quella di mostrare che, se uno vuole andare in laboratorio non per vedere gli oggetti inerti, ma per vederli percettologicamente nella loro viva presenza, nei loro significati, deve fare un grande discorso intorno al luogo dove indubbiamente gli oggetti hanno il loro significato, che è la vita di ogni giorno, e lì camminando passetto per passetto arrivare a capire che anche il guardare un puntino che si muove lungo una traiettoria orizzontale e poi colpisce un altro puntino di un altro colore che a sua volta si muoverà per un po', è carico di senso come l'incontrare un amico, vedere il tram che passa nel momento in cui vorremmo prenderlo e poi ci sfugge."

*Ritorniamo a questo viaggio lungo il Danubio. Nel corso di questo viaggio, ricostruendolo adesso, ad anni di distanza, Lei come vede, come ricorda questo percorso, una serie di episodi uno dopo l'altro?*

"E' molto più arzigogolato di quanto non si pensi, perchè il primo tratto lo abbiamo fatto idealmente insieme, tramite una lettera per dire la verità, perchè la mia

conoscenza con le fonti del Danubio risaliva a qualche anno prima, <sup>quando</sup> dove c'ero stato con mia moglie e mia cognata. Lui andava ad esplorare di nuovo quello stesso punto che gli avevo descritto, io gli avevo promesso di raggiungerlo un certo giorno lì, ma non sono andato."

*Ma questo interesse per il Danubio nasce da origini diverse suppongo ...*

"Sì, io sono andato lì, con somma ingenuità, perchè a me piaceva, c'era scritto ad un certo momento, vicino a Dona<sup>Washington</sup> ~~Washington~~, c'era scritto Dona<sup>Quelle</sup> ~~Quelle~~, allora sono andato, poi ho scoperto che nel paese lì ai piedi delle sorgenti c'è un gran museo di orologi e a me piacciono le cose meccaniche e allora sono andato a vedere il museo degli orologi e così di passo in passo sono arrivato fino a questa casetta che sgocciolava acqua formando quel pantano di cui avete parlato che si trova nel libro. Poi però ho dimenticato questo episodio, non ho visto tutta la rete di significati che lui ci vede dentro, era un'isoletta autobiografica, ma dato che lui sapeva di questo mio incidente, mi ha chiesto di scrivere una lettera, ho scritto una lunga lettera, l'epistola di Amedeo nel libro, una lettera in cui esagerando un po' e caricando i colori per renderla più divertente raccontavo questo primo incontro. Invece, il grosso del viaggio insieme è proprio quello della Slovacchia - perchè i miei parenti da parte di madre sono lì - e l'Ungheria."

Magris: Per me il viaggio in Slovacchia è stato fatale perchè è stato in quel momento che ~~a me~~ è scattata l'idea di scrivere Danubio. Mi ricordo che quando andavamo vicino al confine dove allora <sup>cominciava</sup> ~~cominciava~~ la Cortina di ferro, abbiamo fatto una sosta e si vedevano questi splendidi campi del Danubio dove non è ben chiaro dove finisca lo scintillio dell'acqua e dove cominci lo scintillio dell'erba. Eravamo con un altro amico, mia moglie, <sup>In seguito d. Paul</sup> ~~in somma~~ in cinque e <sup>VIVIAMO VNO DI</sup> ~~avevamo~~ quei momenti felici, quei rari momenti in cui ci si sente in armonia con l'esistenza; ad un certo punto abbiamo visto una freccia che indicava Donau Museum e questa parola "museum", <sup>era così</sup> ~~era così~~ "museo", <sup>en</sup> così assurda in quel momento che allora mi sono chiesto: ma questo <sup>e'</sup> ~~del~~ Danubio è solo perchè è la freccia che lo dice e dove comincia, dove finisce il Danubio? E allora mi ricordo che parlando con mia moglie ho detto "e se andassimo avanti bighellonando a piedi fino al Mar Nero cosa succederebbe?" e poi invece ho cominciato questa prima tappa, ricca anche questa di episodi molto vari che è stata la Slovacchia.

(Brano dal Moby Dick di Melville)

Magris, questa bianchezza della balena? Tra l'altro anche qui altri mari, altre lontananze, altre profondità.

R.: Sì, credo sia una pagina che mostri come proprio la descrizione attenta, fedele ai fenomeni del mondo e a come essi ci appaiono, si riveli piena di forza fantastica; qui ~~non~~ non c'è bisogno di inventare, di deformare, ma la

fantasia è la capacità stessa di mostrare le cose. Inoltre, poi, per quel mi riguarda, Melville è un autore che, a parte la sua grandezza, è un ideale punto di riferimento perchè Melville è contemporaneamente l'autore di Moby Dick - cioè di questo grande poema epico che, pur con la fine tragica, rende la totalità del mondo - e di racconti che fanno emergere la desolazione, il vuoto della vita, l'assenza, il no, come Bartleby lo scrivano. Forse questo secondo polo può essere rimasto un po' in ombra in questa conversazione, anche perchè quando si parla, si ha, naturalmente, molto più pudore di parlare di queste cose estreme. Ma il viaggio che io sento fortemente è proprio il viaggio tra questi due poli, che possono essere idealmente riassunti in Moby Dick da una parte e in Bartleby lo scrivano dall'altra.

*D.: Ecco, volevo ricordare che Magris è coinvolto in un esperimento che si tiene presso la SISSA, situata accanto al Centro Internazionale di Fisica Teorica a Miramare. Vorrei chiedere a Paolo Budinich, che è stato uno dei creatori del Centro; qual è il motivo che porta un letterato, come Claudio Magris, tutte le mattine al Centro di Fisica di Miramare? Come mai voi fisici avete chiamato alcuni scrittori, letterati, come Magris e altri, anche Bozzi, al Centro di Fisica, qual'era l'idea di questa iniziativa?*

*"La SISSA ha creato un Laboratorio Interdisciplinare*



proprio perchè tra i fisici, i matematici, è stata avvertita l'esigenza di sentire un po' i nostri colleghi letterati, filosofi, perchè ci vuole un avvicinamento. La problematica stessa che stanno trattando le scienze moderne sta portando a una specie di situazione presocratica in cui nella scienza si faceva filosofia, le problematiche diventano problematiche generali, l'origine della vita, l'origine dell'universo e quindi le domande sono di carattere filosofico, ~~ma naturalmente da una parte,~~ (Q)uesto era il motivo per cui da noi - ma del resto anche in altri istituti, a Boston per esempio si accendono cattedre di letteratura, cattedre di filosofia, perchè appunto la scienza va in quella direzione - le problematiche sono comuni, quindi si vuol sentire anche il loro parere. Dall'altra parte, le realtà che vengono scoperte sono difficilmente esprimibili in modo intuitivo e quindi i nostri linguaggi diventano così ermetici in un certo senso e d'altra parte gli assiomi sono la vera realtà; quindi la vera realtà non è più direttamente intuibile e quindi si fa uso di situazioni ambigue, quasi mitologiche, perchè il mito rientra un po', e quindi naturalmente c'è interesse anche letterario, credo che sia reciproco questo."

*Quindi cercare uno scambio di linguaggi. Come sta andando, Budinich, questa iniziativa, quali frutti sta dando, quale interesse sta riscuotendo su di voi?*

"Da una parte l'interesse è molto grande, ma direi che ancora è una élite. Quando ci sono questi incontri, ci sono persone molto qualificate, credo che tutti si divertano molto, ma non c'è ancora partecipazione di pubblico, forse, da un parte è anche bene perchè altrimenti ci sarebbe conclusione. E' molto promettente, molto interessante; l'amico Bozzi, lui è un cultore della fisica ingenua, lui ci ha dimostrato come Aristotele faceva la fisica ingenua. Direi che oggi, <sup>la</sup> fisica che noi facciamo, sentiamo che già la fisica di alcuni anni fa era ingenua e la nostra diventerà ingenua ancora per quelli di domani; e quindi <sup>il</sup> questo passare a una sempre maggiore comprensione, penetrazione del mondo della natura, c'è una specie di andare verso il mito, questo diventa interessante anche da un punto di vista poetico, credo."

*Vorrei chiedere sia a Magris che a Bozzi un'impressione sul lavoro che stanno facendo. Magris:*

R.: L'idea prima è stata proprio di Budinich, il quale, oltre, al suo lavoro scientifico, è sempre pieno di idee creative e ogni giorno inventa qualche cosa di nuovo e di estremamente interessante. Da parte mia, c'è stato subito un grande interesse, perchè una domanda che oggi un letterato deve porsi è anche questa: questa scienza sconvolgente, che sta scoprendo i mattoncini primi dell'universo e che sembra in qualche modo inassimilabile al nostro senso comune, può o non può influire sul nostro

modo di vedere il mondo e quindi di rappresentarlo? Mi sembra penoso che uno scrittore o un artista che cerchi di rappresentare il mondo si trovi tagliato fuori da questa conoscenza essenziale del mondo. Questi seminari sono estremamente interessanti; vengono varie persone, scrittori, critici letterari, filosofi della scienza, fisici informatici, matematici, con grande entusiasmo; gli incontri sono pubblici, ma non pubblicizzati, siamo completamente liberi da quelle costrizioni retoriche dei convegni in cui uno deve parlare tre quarti d'ora, nè di più, nè di meno e si trova in difficoltà a dire, ad un certo punto, al suo interlocutore "sì, hai ragione, ho sbagliato". Il che è ovvio in seminari aperti come i nostri; è un brodo di culture, da cui speriamo possa nascere qualche cosa. Io amo molto queste fasi, questi momenti germinali. E' una libertà che altrove <sup>non</sup> si trova ~~non~~ facilmente.

*A Bozzi: che cosa sta ricavando da questa esperienza?*

"Le volte in cui sono andato da loro a Miramare le ricordo tutte come bellissime occasioni di incontro, in cui io ho raccontato alcune cose mie di vario tipo e di varia natura, ma soprattutto quello che era interessante era lo scambio vivacissimo di idee, di commenti, di incoraggiamenti, di stop che poteva venire dal giro degli amici, i quali poi lì diventano amici molto rapidamente, in mezz'ora, persone che conoscevo solo per aver letto

qualche loro libro dopo un po' li senti come collaboratori, questo è un numero molto grosso che ha l'esperimento."

*(Ringraziamento a Budinich per la partecipazione -  
Lettura di una pagina tratta da Il Conde)*

... con questo vogliamo chiudere questa trasmissione che è stata molto dedicata a racconti di terra, ma anche di mare e di acqua, è vero Magris? Soprattutto di mare e di acqua, tra altri mari, fiumi, Danubi, e così via. Che differenza di simbologia passa per Lei tra l'acqua del fiume e l'acqua del mare?

R.: Essenzialmente, e forse banalmente, il fiume è soprattutto il fiume del tempo, quindi lo scorrere del tempo storico, individuale, il tempo che porta via la vita. Quindi scendere lungo il fiume significa anche tentare di sottrarre all'onda cancellatrice dell'oblio quante più esistenze possibili, costruire una piccola arca di Noè di carta, anche sapendo che verrà travolta. Il mare è il segno tangibile del "non tempo", dell'eterno, delle cose che stanno nella loro eternità, se la parola non fosse una di quelle parole <sup>101111</sup> ~~che~~ per la loro carica reboante. Il fiume simboleggia essenzialmente la storia e il mare tutto ciò che non si lascia catturare dalla storia. Però, mi è molto difficile rispondere astrattamente a una domanda del genere, cui ho cercato di rispondere in tante pagine. Tra l'altro, mi veniva da osservare che, invece, in questo

racconto, l'acqua del mare e l'acqua del fiume si incontrano lì, dove il fiume sfocia.

E anche lì c'è un'altra frontiera, un altro confine. Io sono qualche volta, ossessionato dalle frontiere; una di queste è proprio la linea in cui l'onda del fiume va a battere contro l'onda del mare. E questa linea di confine ha un certo ruolo in questo racconto.

Ecco, tra l'altro, Lei prima ci diceva di questa idea del mare e temeva che noi l'avessimo preso in senso troppo positivo, idilliaco, eccetera, invece qui emerge poi il suo senso dell'acqua, tutt'altro che idilliaco.

Noi ringraziamo molto davvero Claudio Magris per questo incontro e per questa trasmissione e ringraziamo assieme a lui gli ospiti che sono intervenuti, da Predrag Matvejevic, a Stefano Jacomuzzi, a Paolo Bozzi e Paolo Budinich ...